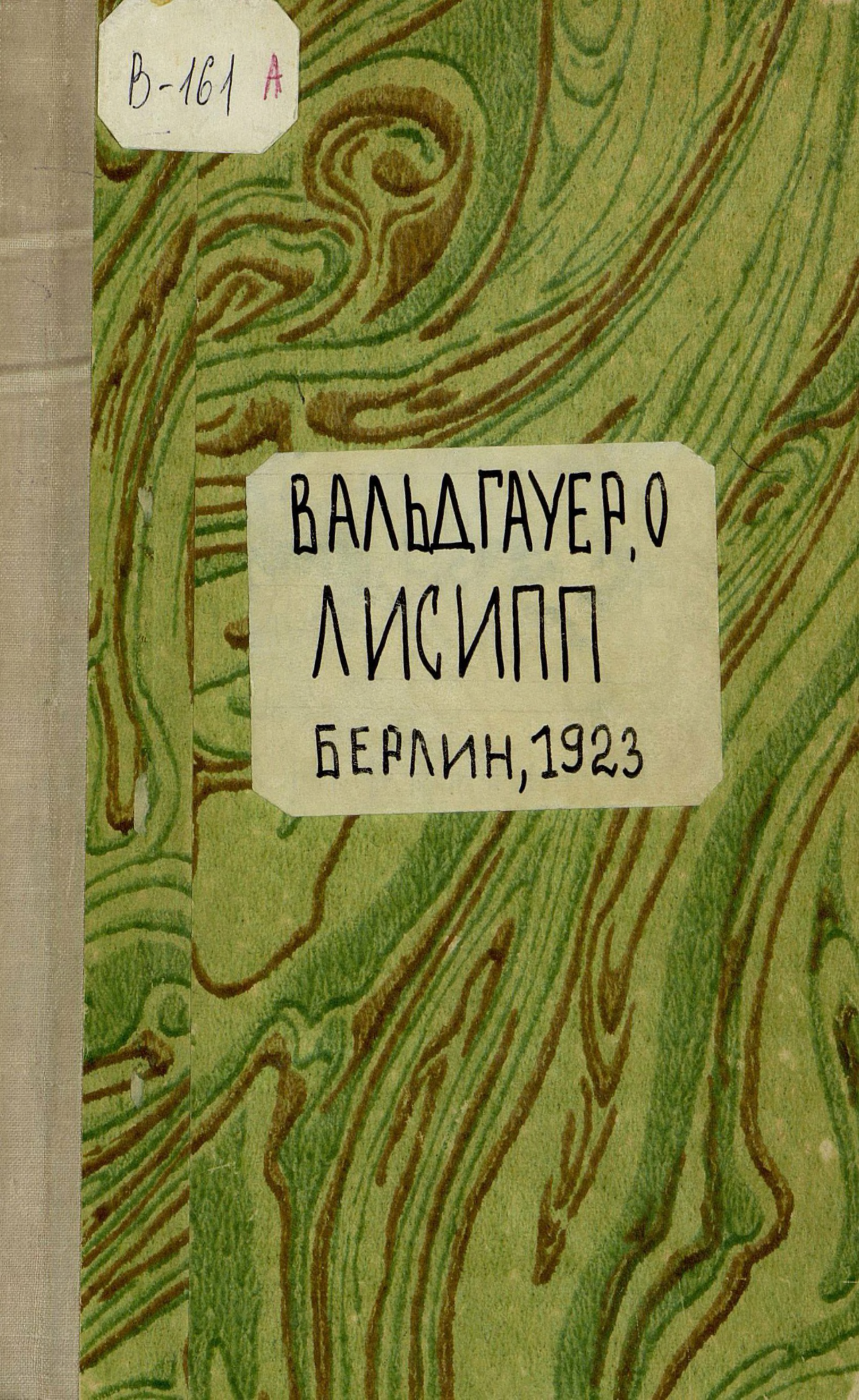
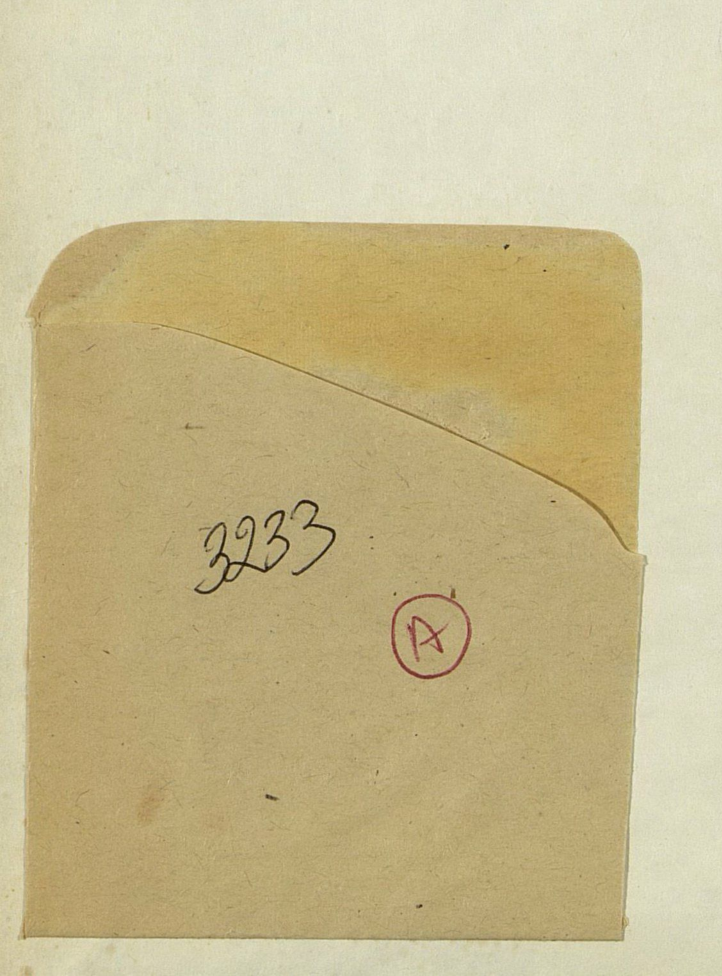


В-161 А
ВАЛЬДГАУЕР, О
ЛИСИПП
БЕРЛИН, 1923



3233
A

О. Ф. Вальдгауер

ЛИСИПП

Р. С. Ф. С. Р.
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
БЕРЛИН 1923

Напечатано Государственным Издательством по договору с Издательством З. И. Гржебина

ПРЕДИСЛОВИЕ.



Всякая попытка дать характеристику творчества древнегреческого мастера будет носить в значительной мере суб'ективный характер. Необходимость пользоваться, наряду с весьма скудными хорошо засвидетельствованными данными, материалом подчас сомнительным в смысле его достоверности, придает подобным характеристикам значение лишь более или менее вероятных гипотез. При современном положении науки, однако, мы должны довольствоваться и такими результатами, стараясь по возможности углубить стилистический анализ посредством основательного описания форм в их взаимных соотношениях. Таким описаниям в настоящем очерке отведено сравнительно много места, так как характеристика Лисиппа, нарисованная в этой „биографии", не сходится с общепринятыми взглядами на значение великого аттического скульптора, и только формальный анализ может оправдать те или другие выводы. Библиографический указатель и примечания к рисункам дают главнейшие сведения по специальной литературе, но, конечно, невозможность пользоваться результатами западно-европейской науки за последние шесть лет, потребует в будущем значительных, вероятно, изменений в тексте и пополнений указателей. Будем надеяться, что возобновление сношений с зарубежной наукой даст возможность совместной научной работы всех цивилизованных стран.

Вальдгауер

Петербург IV. 1920



ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРЕДАНИЕ О ЛИСИППЕ.



Историк античного искусства имеет странное „преимущество“ перед исследователем развития художественного творчества новейших времен: он очень мало знает о внешней жизни великих деятелей - художников интересующей его эпохи. В самом деле слишком легко мы увлекаемся теми или иными частностями из жизни выдающихся носителей художественной мысли, забывая при этом, что эта внешняя жизнь в сущности имеет мало общего с той жизнью, которою художник как таковой жил, и которою он для нас ценен. Правда, утверждают, что обстоятельства внешнего характера влияли на художника в том или ином направлении, ставя его перед определенными задачами или лишая его возможности дальнейшего развития. Но, думается, такие об'яснения искусственны, как будто бы соединение этих обстоятельств было в состоянии остановить и изменить ход эволюции творческого гения. В действительности внешние обстоятельства всегда слагались так, как это было необходимо для творчества художника, и только поверхностное отношение к заданиям великого гения может привести к утверждению, что его художественное развитие приняло бы другой оборот при других обстоятельствах. Роковая необходимость царит над гением, и, как высшее свое творение, Натура окружает его всем тем, в чем он нуждается, то способствуя его успеху, то обставляя его путь трудностями для их преодоления, то пересекая уклон его в сторону невозможного; немилосердно она же обрывает его жизненную нить тогда, когда он успел высказать все то, что имел сказать, не допуская превращения его в простого смертного, „созданного, чтобы жить, плодиться и умирать“. Средства воздействия, применяемые Натурою по отношению к ее избранным, мало интересны,

важен результат, ход развития, который преднамечен для гения Судьбою, и который привел его к высотам художественного миросозерцания.

Для историка античного искусства соблазн увлечься мелочами личной жизни художника отпадает, — у нас таких данных нет. Справедливо эллин видел в художнике, как человеке, лишь ремесленника, работавшего в мало завидной обстановке, и интересовался им только постольку, поскольку он творил. Имя художника для нас, таким образом, мало связано с тем или иным греком, жившим тогда-то при таких-то условиях, — оно для нас является лишь символом творческой силы, действовавшей в определенном направлении и, смотря по об'ему присущей ей энергии, являвшейся выразителем духа своего времени в осязательных формах или творцом вечных идей.

Имя Лисиппа окружено славой гения, творчество которого имеет мировое значение. Это имя охватывает целый мир явлений, эта жизнь создала мир идей. Значение его понимали современники, понимали и эпигоны; может быть, смутно, но сознание о всеоб'емлющей силе его гения проникло глубоко в души лучших представителей поздних эпох эллинской культуры. Они окружали его имя легендами, которые должны были об'яснить те или иные особенности его творений, они видели в нем завершителя всего того, к чему стремилась пластика предшествующих веков, оценивая значение тех или иных великих ваятелей под углом зрения лисипповского искусства, т. е. поскольку они предвосхищали художественные приемы великого мастера. Эти рассказы скудны и жалки, это — суждения из уст художников, привыкших не говорить и выражаться словами, а формами, переданными то любителями пустых, но звонких фраз, сочинителями модных стишков, или учеными, не разбиравшимися в вопросах чисто художественного характера и записывавших более или менее добросовестно услышанное или прочитанное. Мы должны пользоваться этими легендами и рассказами, этими суждениями и определениями, так как они все-таки проложат путь к установлению образов, созданных Лисиппом, к отожествлению среди массы копий позднейших времен тех типов, которые восходят к резцу самого великого художника или возникли под непосредственным его влиянием. Возможно, даже вероятно, что мы будем ошибаться, включая в число произведений Лисиппа непринадлежащие ему лично скульптуры, возникшие лишь в круге его ближайших сотрудников. Такие ошибки исправит наука в будущем, но едва ли та картина, которую мы можем в настоящее время набросать о художественном облике великого гения, далека от истины. Это — личность слишком яркая, чтобы оставаться в ту-

манной неясности, тень ее слишком определенно распространяется по художественному творчеству позднейших эпох.

Деятельность Лисиппа охватывает всю вторую половину IV в. до Р. Х. и связана, таким образом, с эпохой величайшего исторического значения, с эпохой разложения всего древнего культурного мира и создания новой так называемой эллинистической культуры. Пелопоннесская война, вырвавшая руль из рук Афин, довела всю Элладу до края гибели. Ужасные разрушения, произведенные почти тридцатилетней борьбой Афин со Спартою, двух великих соперников-претендентов на гегемонию над эллинским миром, распространились на все области экономической жизни, а дальнейшие, непрекращающиеся споры и войны не давали даже передышки несчастным народностям Эллады. Ужасная борьба, совершенно истощившая главных носителей классической эллинской культуры, лишила их способности к новой творческой работе в области государственного строительства, какой-то мелочный, жалкий характер носит все, что предпринималось различными воюющими друг с другом греческими народностями. Правда, иногда всплывают личности, окрыленные великим идеализмом, мечтавшие о восстановлении старого блеска, но обратная сторона медали — серая действительность — показывает полную инертность народных масс, неспособных подниматься над уровнем самых узких личных интересов.

Такое положение страны не могло содействовать развитию монументального искусства как это было в великую эпоху V века; лучшие элементы уходили от политики и предпочитали ограничиваться своими личными делами. На такой почве во всех проявлениях духовной жизни общества развивается индивидуализм, который не мог не повлиять и на развитие изобразительных искусств.

Безвыходность положения заставила взоры государственных деятелей обратиться на Восток, и персидский царь диктовал условия мира эллинским государствам, которые одним столетием раньше вышли победителями из борьбы с Азией. В образовавшемся хаосе азиатская держава казалась единственной силой, способной управлять миром. На Восток возлагали свои надежды и лучшие греческие художники, здесь открывалась новая арена для их деятельности. На службе полуварварского царя Мавсола в Галикарнассе состояли наиболее выдающиеся греческие архитекторы и ваятели, работая над сооружением его роскошного „Мавсолея“.

Но и Восток разлагался; древне-персидское государство отживало свой век, и только благодаря полному бессилию Греции оно сохраняло первенствующую роль. Древний мир нуждался в сильной власти, почва

была подготовлена к возникновению новой, мощной государственной единицы, для создания на развалинах старого мира новой культуры.

Задача об'единения античных культурных стран выпала на долю Македонии и была блестяще выполнена великим Александром. Так новый „эллинистический“ мир сменил старый эллинский, так создалась новая культура, в которой все жизнеспособные элементы прошлых времен могли развиваться с новой силой, и два противуположных круга — Восток и Запад —, взаимно оплодотворяя друг друга, привели человечество к новому расцвету.

Новый мир, родившийся из сочетания слишком утонченного, вырождающегося эллинизма с отпрысками древневосточной культуры, несравненно ближе современному человечеству, чем классическая Эллада. Он развивал в себе те элементы, которые привели к торжеству христианства, которые выдвинули на первый план психические силы человека, не успевшие созреть в ясном, свежем воздухе эллинского мира и сложившиеся впоследствии в мистический полумрак средневековой церкви.

Величайший гений, воплотивший в своих произведениях неустанную внутреннюю борьбу современного человека-мистика, стремящегося к свету, Микель Анджело чувствовал это внутреннее родство с эллинизмом. Если Лаокоон вызывал его восторг, если античный эллинистический торс был перевоплощен им в статую Св. Матвея, если целый ряд его произведений ближайшим образом связан с эллинистическим искусством, то это не случайность. В эллинизме родился современный человек, в лице Микель Анджело он дошел до полного развития своих творческих сил; и вот он смутно, но определенно вспоминает о своей родине на дальних берегах Эгейского моря.

Лисипп пережил эту эпоху, но не только внешняя жизнь его связана с ней. Как Микель Анджело, он воплощал ее внутреннюю сущность; он нам дорог не только, как последний носитель эллинского искусства, но и как созидатель нового эллинистического художественного мировоззрения. А потому его имя является только символом „как море, которое имеет свое название у людей и на картах, в действительности же есть только даль, движение и глубина“ (Рильке. „Роден“).

Проследим путь его внешней жизни, насколько это возможно, хотя это, конечно, не существенно. Рассказывают, что он родился в Сикионе, в маленьком городе по соседству с Аргосом и работал там, в Сикионе, как скромный ремесленник — подмастерье в одной из больших художественных мастерских славного города. Сикион и Аргос могли гордиться своим художественным прошлым. Там творили еще в конце

VI в. великие мастера Аристокл и Агелад, к Аргосской школе принадлежит Поликлет, творец идеала человеческой фигуры второй половины V в. Школа этих великих художников представляла собою строгую художественную традицию, из которой вышла не одна „классическая“ статуя. Драгоценная бронза была излюбленным материалом этой школы, обработка ее, чувство материала вошли в плоть и кровь юного мастера. Гнет великого прошлого смог бы уничтожить индивидуальное творчество менее яркой личности, чем та, которую представлял собою Лисипп. Правда, он учился, учился не хуже других и, может быть, изречение его, что он — ученик „Дорифора“ Поликлета, даже правдоподобно; но он не мог удовлетвориться теми задачами, которые ему ставились. Время идеальных спокойных форм, культа человеческой красоты, как таковой, прошло, и тот нервный трепет, который явился результатом высокой дифференциации культурного человека, искал новых образов, в которых он находил бы отголосок своего нового „я“. Об'ективно прекрасное не отвечало суб'ективному мышлению того сложного психического механизма, которым был новый человек. А Лисипп всецело был человеком нового времени, соединявшего в себе элементы вырождения и возрождения.

Издалека раздавался голос, звучавший, вероятно, странно в тихой классической атмосфере Сикиона; то был голос гениального паросца Скопаса, уже творившего свои новые образы, преисполненные страстью и страданием. Юный мастер, повидимому, прислушивался к этому голосу. Однажды, повествует легенда, молодой Лисипп обратился к маститому живописцу Евпомпу с вопросом, кому из великих мастеров следовало бы подражать. Указывая на толпу народа, Евпомп ответил: — „Не произведениям искусства, а самой природе“. Легенда обычного типа и, может быть, она и содержит зерно истины. Что побудило в таком случае Лисиппа поставить подобный вопрос, когда всякому из его товарищей было ясно, каких образцов следует держаться? В этой легенде как будто чувствуется, что в душу развивавшегося гения вкрадывались сомнения уже тогда, когда твердая рука традиции старалась вести его к определенной цели.

Мы не знаем, что происходило дальше, как Лисипп ушел в мир, как он весь проникся духом новой эпохи. Возможно, что ближайшее время было преисполнено страданий и разочарований, что чередовались моменты отчаяния с моментами великой радости. Но решительный момент наступил для Лисиппа. Как Микель Анджело должен был встретить на своем пути Юлия II, так Лисипп не мог уйти от Алек-

сандра Великого. Судьба их связала. Лисипп стал „придворным художником“, правда, не в том смысле слова, как оно обыкновенно понимается. Портрет Александра покажет нам, чем был Лисипп для Александра.

Александр дорожил дружбой с великим художником, как Юлий II не мог расстаться с Микель Анджело. Рассказывают, что царь разрешил только одному скульптору — Лисиппу, делать его портрет; передают, что Лисипп преподнес ему статуэтку, изображавшую Геракла пирующим в кругу олимпийских богов, и что эта статуэтка сопровождала завоевателя мира во всех его походах, что даже взоры умирающего царя были устремлены на это изваяние.

Неудивительно, что и преемники великого македонца чтили так же высоко Лисиппа, как преемники Юлия II — Микель Анджело. Он работал для Кассандра, сына Антипатра, и для Селевка, царя Сирии. Но подробностей мы не знаем. Характерно только, что Кассандр заказал у Лисиппа образцы сосудов для вина, выросшего в его владениях. Быть может, в этом следует видеть, как мало понимали великого гения выскочки-цари того времени, и невольно вспоминается роль Леонардо при миланском дворе.

Лисипп умер в глубокой старости от голода, как гласит легенда, ибо он не мог оторваться от работы над последней своей статуей. Итогом его жизни было огромное число произведений, из которых каждое по утверждению Плиния могло сделать его знаменитым художником.

Вот все, что мы знаем о внешней жизни гениального художника. Однако, чисто художественно-творческую биографию мастера нам дадут произведения его. Как один остроумный современный писатель в ответ на приглашение составить свою автобиографию написал несколько строк и приложил список своих сочинений, отмечая, что его истинная биография может быть прочитана только по ним, так художественное развитие Лисиппа прослеДимо для нас только на пластических формах, созданных им, оно понятно лишь на том языке, на котором великий гений сам выражал свои внутренние переживания.

Около 1500 статуй мастера было известно в древности; о таком числе мы узнаем из анекдота, будто Лисипп от платы за каждую статую откладывал один червонец, а после его смерти их нашли при нем 1500. Но только незначительное, сравнительно, число его произведений дошло до нас в упоминаниях или описаниях древних авторов, и вероятно никогда мы не постигнем личности мастера во всей ее полноте.

Переходя к отдельным произведениям, мы, во-первых, встречаем упоминание в древних источниках о нескольких изображениях Зевса

его руки. Самое среди них знаменитое — была колоссальная статуя из бронзы в Таренте, вторая по величине статуя, известная в античности. „Достойно удивления“, пишет Плиний, „что его [т.е. Зевса] можно, как говорят, тронуть с места одной рукой; устойчивость фигуры так рассчитана, что никакая буря ее не может свалить. С этим мастер особенно считался, ибо на некотором расстоянии, на том месте, где сила ветра должна была быть сломлена, он поставил колонну. По этой причине, а также из за ее величины и трудности перевозки не трогал ее Фабий Веррукоз, когда он оттуда же взял статую Геракла, стоящую ныне на Капитолии“. Из этого рассказа явствует, что Лисипп владел всеми достижениями техники своего времени, так что даже римские полуварвары-завоеватели, не стеснявшиеся ограблять старинные культурные центры, не могли решиться на перевозку фигуры, постановка которой всецело стояла в связи с сооружениями вокруг нее. Другие статуи Зевса стояли в Сикионе, в Аргосе и Мегаре. Статуя Посейдона из бронзы работы Лисиппа стояла в Коринфе. Большой известностью пользовалось изображение бога-солнца на колеснице. Древние писатели упоминают еще о статуях Диониса, Сатира и Эрота; эта последняя фигура стояла в Феспиях в Беотии, в старинном храме бога любви, в котором уже находилась статуя знаменитого Праксителя.

Очень популярна была до последних эпох античного мира статуя Капроса, „благоприятного случая“, которая находилась в одном храме в Сикионе, а впоследствии была перевезена в Константинополь. Это божество было изображено в виде юноши с крыльями на ногах. В одной эпиграмме дан диалог между статуей и зрителем: „Почему у тебя крылья на ногах“. — „Я летаю с быстротою ветра.“ — „Почему у тебя бритва в руке.“ — „Чтобы показать людям, что благоприятный случай острее лезвия ножа.“ — „Почему у тебя волосы зачесаны на лоб.“ — „Для того, чтобы тот, кто подходит ко мне, мог бы ухватиться за них.“ — „Прекрасно, клянусь Зевсом; но почему ты лысый на затылке.“ — „Чтобы никто не мог ухватиться за меня, раз мой быстрый полет унес меня“. Подобные описания — их сохранилось еще несколько — дают нам некоторое представление о статуе Лисиппа. Фигура стояла на шаре, в руках она держала бритву и весы, длинные волосы обрамляли лоб, на затылке они прилегали плоско к голове или были коротко острижены. Любопытно отметить аллегорический элемент, выступающий в данном случае на первый план.

Из изображений богов упомянем еще о статуях Аполлона и Гермеса, составлявших одну группу. Она иллюстрировала распространенный миф

об изобретении лиры Гермесом, которую он, наконец, уступил Аполлону. Эта группа стояла на Геликоне.

Из мифических героев Геракл был изображен Лисиппом в целом ряде статуй. Колоссальная фигура изображала героя отдыхающим после чистки стойл Авгия. Описание византийских писателей позднейших времен и воспроизведение на рельефе также византийской работы дают нам возможность составить себе только общее представление об этой статуе. Усталый после работы герой сел на ближайшую корзину, покрыв ее львиной шкурой; левая рука локтем уперлась в ногу, согнутую к колене, и поддерживала голову, глубоко опущенную в знак сознания своей тяжелой участи. Размеры статуи были огромны: голень имела величину взрослого человека. Первоначально эта колоссальная статуя была поставлена в Таренте; однако, римский полководец Фабий Максим после завоевания города перевез ее в Рим, где она была помещена на Капитолии. Впоследствии, когда после перенесения столицы империи в Константинополь многие города должны были лишиться своих художественных сокровищ для украшения новой столицы, и Геракл Лисиппа был перевезен в Константинополь и помещен на Гипподроме; здесь он стоял до 1202-го года, когда латинские крестоносцы разрушили его. Этих варваров соблазняла больше масса металла, нежели художественная ценность статуи.

В Рим была перевезена и серия статуй, изображавшая подвиги Геракла; первоначально они были сделаны для города Ализии в Акарнании. Из других изображений героя упомянем лишь о знаменитой статуэтке, о которой вкратце была уже речь. Поэт Ноний Виндекс, любитель искусства, живший в конце I века по Р. Х., с гордостью показывал как одну из лучших вещей своего собрания статуэтку Геракла из бронзы, вышиною не больше одного фута, с надписью Лисиппа. Ноний Виндекс рассказывал, что Лисипп подарил ее Александру Великому как настольное украшение; поэтому она получила название „Геракла эпитрапезия". Александр как уже сказано особенно ценил эту фигурку и никогда с ней не расставался. Эта статуэтка, будто бы, впоследствии находилась во владении сначала Ганнибала, а потом Суллы. Герой был изображен сидящим на скале, покрытой львиной шкурой; опираясь левой рукой на палицу и держа в правой руке чашу, он смотрел вверх; повидимому, следовательно, изображение Геракла среди богов, отдыхающего после тяжелых подвигов земной жизни. Хотя статуэтка собрания Нония Виндекса была, может быть, копией, а не оригиналом, подробное описание ее для нас особенно ценно потому что, как мы

увидим, на основании его удалось установить повторения того же типа среди дошедших до нас мраморных скульптур.

Как у многих выдающихся греческих мастеров, так и у Лисиппа статуи победоносных атлетов занимают видное место. Такое явление об'ясняется не только тем, что национальные игры в действительности можно считать об'единяющими центрами эллинства, но и особыми задачами, пред'являвшимися художникам. Не портрет данного лица интересовал в большинстве случаев, а возможность дать личный идеал юношеской красоты и ставить новые проблемы в изображении спокойно стоящей или находящейся в движении фигуры.

В связи с именем Лисиппа упомина етсяцелый ряд имен победителей на играх, а кроме того его произведением слывет безыменная статуя атлета, которая и должна служить исходной точкой для понимания творчества Лисиппа. Плиний называет эту статую просто „Апоксиоменом", т. е. юношей, очищающим себя от пыли палестры посредством скребницы. Ясно, что личность изображенного лица мало интересовала как Плиния, так и его источника; они смотрели на данную фигуру только с художественной точки зрения. Как многие другие произведения Лисиппа, так и эта статуя была перевезена в Рим и поставлена полководцем императора Августа Агриппой перед вновь выстроенными им роскошними банями. Тиберий, увлекаясь красотой фигуры, велел перенести ее в свои покои во дворец; но когда об этом стало известно в театре, переполненном народом, поднялся невообразимый шум. Народ требовал возвращения статуи на ее прежнее место, где она давно стояла на виду у всех. Императору пришлось уступить, и статуя была возвращена на свое старое место перед термами Агриппы. Этот рассказ, в правдивости которого сомневаться не приходится, в значительной мере рисует картину популярности художника и его классического произведения в позднейшие времена. Наконец, Лисипп показал себя одним из наиболее выдающихся портретистов своего времени. Мы уже упомянули об его портрете Александра Великого. Только Лисипп, по словам Плутарха, мог передать в своем портрете великого македонца не только как героя, но и как человека; только на изображениях Лисиппа находило себе выражение то сочетание различных элементов, которое было столь характерно для Александра: странный наклон головы, „влажность" глаз, но и при этом мужественный, „львиный" характер царя. Лисипп изображал Александра не только в отдельных статуях, но и в группах. Одна из них состояла из 25 фигур; Александр являлся здесь среди своих всадников в битве на реке Гранике. Из Диона в Македонии, где эта группа

первоначально находилась, она была перенесена полководцем Метеллом, победившим македонского царя Персея, в Рим. В другой группе Александр был изображен на охоте, во время которой полководец Кратер спас его от льва. Из близких Александру лиц Лисипп изобразил Селевка, но никаких более подробных сведений об этом портрете до нас не дошло. Далее древние писатели сообщают о портретах скорее идеального характера лиц, давно умерших: семи мудрецов, баснописца Эзопа, Сократа и сикионской поэтессы Праксиллы.

О некоторых статуях неизвестно, какой цели они служили и не принадлежали ли они к более крупным композициям; так, например, упоминается фигура флейтщицы, вероятно менады, изображения животных и квадриг. Большой славой пользовались фигуры собак, прекрасная лошадь, впоследствии, при Константине Великом, перевезенная в Константинополь и уничтоженная латинскими рыцарями в 1202 г., и фигура льва, перенесенная Агриппой из Лампсака в Рим.

Мы должны, наконец, упомянуть об одной фигуре, погибшей только в XV в. Великий флорентийский скульптор Гиберти повествует, что в его время была найдена в Сиене статуя с надписью Лисиппа, но толпа уничтожила ее, как творение дьявола. Даже сюжет остается неизвестным, Гиберти упоминает только о дельфине у ног ее.

Указания древних писателей свидетельствуют о чрезвычайном разнообразии произведений сикионского мастера. Только в одном отношении он повторяется: все известные нам статуи сделаны из бронзы. Лисипп, следовательно, остался верным традиции аргосо-сикионской школы. Но что касается сюжетов, то можно сказать, что Лисипп показал себя на всех поприщах, начиная с торжественных изображений богов вплоть до портрета, не отказываясь и от прикладного искусства, ибо рассказывают о сосудах для вина, которые Лисипп сделал для Кассандра. Среди перечисленных произведений имеются при этом и сюжеты, до тех пор не трактовавшиеся в греческом искусстве. Аллегория в том виде, в каком она появляется в статуе Кайроса с аттрибутами, основанными на остроумных сравнениях и символах, раньше в греческом искусстве не применялась. В подобных фигурах проявляется дух новой эпохи, которая начинается с Александра и Лисиппа. Но о возникающих в связи с этими статуями вопросах мы будем в состоянии судить лишь, разобрав те памятники, которые могли бы дать нам реальное представление о творчестве Лисиппа. В связи с ними мы будем в состоянии и использовать надлежащим образом ту художественную характеристику, которую нам дают античные писатели.



АНТИЧНЫЕ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ СТАТУЙ ЛИСИППА.

В 1849-м году в районе Трастевере в Риме была открыта статуя юноши, очищающего себя посредством скребницы от пыли палестры (рис. 1); хотя руки фигуры были отломаны и не могли быть найдены, мотив статуи не возбуждал сомнений. К сожалению, однако, скульптор-реставратор Тенерани, которому она была передана, воспользовался при реставрации неверно понятым им описанием другой статуи, упомянутой Плинием. Такое недоразумение привело к тому, что в правой руке фигуры была реставрирована игральная кость; молодой атлет, следовательно, как будто, чистил себя и начинал любимую игру в кости. Но уже в следующем году знаменитому археологу Брунну удалось установить, что данная статуя является римским воспроизведением „Апоксиомена“ Лисиппа, оригинал которого, вероятно, погиб во время тех смутных времен, которые пришлось пережить классическим странам в средние века. Игральная кость в левой руке оказалась лишней. Мы должны, таким образом, довольствоваться римской копией, притом довольно посредственной и сделанной не из того же материала, как оригинал, т. е. не из бронзы, а из мрамора. Уже это последнее обстоятельство вносит чуждые фигуре черты: бронза как материал сильнее отражает свет, и плоскости таким образом оживляются бликами; греческие художники, считаясь с особенностями материала, соответственно упрощали формы и плоскости. В мраморной копии все подобные эффекты отсутствуют, и впечатление от этого значительно теряет в своей силе. Кроме того бронзовый оригинал не нуждался во всякого рода подпорах, необходимых для фигур из легко ломающегося материала, каким является мрамор. В данном случае копиисту пришлось приставить к левой ноге

пень и соединить правую вытянутую руку с правой ногой подпорой. Эта последняя в настоящее время отломана, и лишь часть ее сохранилась на ляжке ноги. Наконец, и ступня правой ноги соединена с базой куском мрамора, отчего эта нога теряет в выражении подвижности. Все эти изменения должны приниматься во внимание при разборе фигуры. В некоторых германских музеях произведены опыты удаления подпор на гипсовых слепках с Апоксиомена и бронзирования их; получились поразительные по своей красоте результаты.

Мотив фигуры самый обыкновенный, уже часто изображавшийся греческими скульпторами. Но, конечно, сюжет сам по себе играет лишь второстепенную роль, он служит только предлогом для изображения юношеской фигуры в позе, интересовавшей художника, давшей ему возможность воплощения своего художественного идеала в пластических формах. Тяжесть фигуры покоится на левой ноге, правая отставлена в сторону, опираясь почти всей ступней на землю, хотя пятка слегка приподнята. В связи с такой постановкой левое бедро довольно сильно выступает. Нижняя часть туловища наклонена, таким образом, в сторону левой ноги; верхняя часть его имеет особое движение: правая рука вытянута вперед, левое плечо отодвинуто назад, но левая рука, грандиозной дугообразной линией перерезая грудь, проведена в сторону правой руки. Шея, следуя общему наклону фигуры в сторону левой ноги, подчеркивает движение, противоположное направлению рук, а голова смотрит вправо с легким наклоном в сторону правого плеча, при чем взор направлен прямо, а не вниз. Уже из этого краткого описания видно, что фигура задумана в очень сложных формах. Сама постановка фигуры не есть поза отдыха. Сравним, например, знаменитую статую „Идолино“ во Флоренции, принадлежащую еще к концу V в. и изображающую также отдыхающего атлета (рис. 2). На этой статуе ступня отставленной в сторону ноги целиком упирается в землю, вся же нога приставлена близко к другой, поддерживающей тяжесть тела, в частности же колено имеет определенный наклон в ту же сторону. Таким образом получается впечатление полного спокойствия. Напротив, на Апоксиомене правая нога значительно отставлена в сторону и немного назад, колено выдвинуто вправо, ступня же слегка приподнята, как бы отталкиваясь от земли. Если, следовательно, левая нога стоит твердо, как столб, правая вносит элемент движения, придавая всей фигуре характер тела, держащегося в неустойчивом равновесии. На „Идолино“ руки опущены и усиливают своими направленными вниз линиями впечатление тяжести верхней части тела, поддерживаемой

ногами и нижней частью туловища; при этом плавные линии контура и переходящие друг в друга плоскости туловища связывают всю фигуру в одно гармоничное целое. На Апоксиомене под грудной клеткой глубокая горизонтальная впадина энергично отделяет верхнюю часть тела от нижней, поднятые руки придают груди определенное движение вверх, и как результат получается впечатление самостоятельности этой верхней группы линий. К тому же поворот груди другой, противуположный движению бедер, он энергичнее, разнообразнее и резче. Линия шеи, наоборот, как бы дает продолжение линии правой ноги, голова же намечает новое направление своим наклоном в сторону правого плеча, при чем глаз как бы скользит по линии правой руки. Таким образом, единству композиции „Идолино“ противопоставляется другой принцип: фигура разложена на несколько частей, при чем каждая плоскость имеет свои особые самостоятельные функции; движению бедер противоречит движение плеч, наклон головы — движению рук, такой же характер имеют и обе руки и правая нога, определенно выступающая из плоскости общей массы, нарушая ее единство и разлагая ее на целый ряд сил, направленных в разные стороны и держащих друг друга в равновесии. Фигура, следовательно, отнюдь не задумана в позе полного отдыха; атлет остановился после упражнений, но все мышцы еще работают, энергия еще трепещет во всем теле.

Голова (рис. 3) не менее выразительна, чем тело; на энергично обрисованных формах ее чувствуется движение живой поверхности кожи. Глаза имеют круглые формы, но они не смотрят открыто и свободно, а слегка прищурены, чувствуется работа надбровных мышц, которые слегка сокращены, образуя глубокую горизонтальную складку на лбу; это движение передается на глазные мышцы, которые сокращены так, что линии век исчезают под выступающим мускулом около наружных углов глаз. Как результат получается выражение нервности, усталости, сопряженной с трепетом еще продолжающего свою напряженную работу мозга. Рот при этом слегка приоткрыт, как бы усиленно дыша. Волосы образуют мягко вьющиеся кудри; но они не расположены равномерно и „красиво“; из общей массы выделяются одни, нарушая правильный контур, другие неожиданно проведены по направлению, противуположному общим линиям массы. Характеристика головы, следовательно, всецело поддерживает, можно сказать, даже ближе определяет общий тон, данный движениям всей фигуры. Вся статуя весьма далека от классического спокойствия и уравновешенности. В ней не доминирует ясность и олимпийская самоуверенность Аполлона, в ней пробивается дух мисти-

ческого Диониса, мечущийся в напрасных поисках за каким-то далеким трансцендентным идеалом, то томление, которое столь характерно для доживающего свой век классического мира, породившего новую, еще не изжитую нами культуру.

Новые проблемы, поставленные художником, требовали новых форм. Приземистые, крепко сложенные атлетические тела, выработанные великими классиками аргосо-сикионской школы, не могли дать того максимума подвижности, который требовался для передачи сложного механизма лисипповской фигуры: пришлось переменить всю систему пропорций, чтобы иметь возможность превратить сплошную массу поликлетовской фигуры в сочетание линий, способных действовать самостоятельно, каждая в отдельности. И вот Лисипп удлинил руки и ноги, уменьшил размеры головы, так что туловище уже по внешнему своему об'ему не могло играть доминирующей роли. К тому же он передал туловище не как одну сплошную массу, а разбивая ее на плоскости, которые в своем расположении противоречат друг другу и не могут сливаться воедино. Такое дробление поверхности лишает ее впечатления массы и тяжеловесности. Как готический зодчий превратил монументальные сплошные массы романского собора в искусное сочетание колонн, гуртов и арок, держащих друг друга в равновесии, как на этих храмах плоскость была заменена линиями, развивающимися в свободном пространстве, так Лисипп расчленил архитектурное построение поликлетовской монументальной статуи.

Но, кроме того, великие образцы аргосо-сикионской школы строго держались принципа плоскостности фигуры. Какое бы движение ни воспроизводилось в статуе, как бы выразительно ни было спокойное шагание вперед „Дорифора", вся фигура сливается в одну плоскость, параллельную фактическому или идеальному фону. Художественный идеал Лисиппа нуждался в свободе движения не в одной плоскости, а в пространстве; великий мастер должен был идти наперекор традициям. И вот он ставит плоскости тела — бедер и плеч — так, что они пересекают друг друга, а не совпадают, руки же выступают вперед, при чем левая как бы охватывает пространство. Таким образом фигура уже не включена в одну плоскость, а в пространство со значительной глубиной, в котором все линии имеют возможность свободного развития.

Но Лисипп называл себя учеником „Дорифора", последователем строгой схемы поликлетовского искусства. Совместимо ли такое его определение, с той характеристикой, которую нам навязывает Апоксиомен.

Чтобы понять его, мы должны посмотреть на обе фигуры с другой точки зрения. Проблема, поставленная и решенная Поликлетом в его образцовой статуе (рис. 4), была задачей особого рода. Можно рассматривать изображение человеческой фигуры как вопрос архитектурный. Как в VI в. греческие зодчие боролись с задачей найти правильное соотношение между поддерживающими и давящими частями, колонны с архитравом с одной, антаблементом с другой стороны, и только в конце VI в. или начале V в. дошли до полной гармоничности форм, так в V в. аргосо-сикионские мастера добивались внутреннего равновесия форм. Не вопросы общего контура или плавности линий, не смелость мотивов занимали этих мастеров, а только проблема внутренней архитектуры человеческого тела. Поликлет решил эту задачу. Его Дорифор представляет собою свободное сочетание масс, при чем главное внимание обращено на ясное разграничение функций этих масс и на правильное их соотношение. Верхняя часть тела до нижнего края грудной клетки соответствует антаблементу храма; они являются давящей, покоющейся на нижней части, спокойной массой; глубокая впадина отделяет ее от нижней части туловища, которая упруго связывает ее с поддерживающими тяжесть тела ногами. Внутреннее равновесие этих частей имеет результатом чрезвычайно гармоничное впечатление, производимое статуей. И вот в этом отношении Лисипп действительно является учеником Поликлета, вернее талантливейшим последователем великого аргосца. Как бы ни сложно было движение Апоксиомена, ясно чувствуется, как основной тон, архитектурная проблема. Апоксиомен есть произведение уже зрелого мастера, представляющее итоги долгих исканий и опытов. В нем не заметны колебания. Каждая форма, каждая линия продумана в связи с определенно выработанной схемой. Удачное открытие последнего времени дает нам возможность бросить взгляд на возникновение этого стиля, в начале творчества Лисиппа.

При французских раскопках в Дельфах был найден ряд статуй, стоявших на одной базе и представлявших собою памятник, посвященный знатным фессалийцем Даохом дельфийскому Аполлону. Эти статуи изображали предков Даоха и самого посвятителя, а позже были прибавлены еще две статуи — портреты его сына и внука, всего семь фигур. Надписи определяли каждую из этих статуй, сигнатуры мастера, однако, на базе нет. Вскоре после находки этой группы было обращено внимание на надпись, не дошедшую до нас в оригинале, но скопированную в 1811-м году в Фарсале, в Фессалии, эстляндским художником, археологом и путешественником бароном Штакельбергом. Эта

надпись находилась на базе погибшей статуи и называет имя победоносного атлета Агия из Фарсала и как мастера Лисиппа из Сикиона. Тот же Агий с такой же надписью встречается среди упомянутых фигур, найденных в Дельфах (рис. 5). Из этого совпадения с большой долей вероятности можно вывести заключение, что в Фарсале находилась оригинальная группа предков Даоха, сделанных из бронзы Лисиппом, а копии с них были впоследствии посвящены в Дельфах. Во всяком случае статую Агия, засвидетельствованную надписью, можно с почти полной уверенностью отнести к произведениям Лисиппа. Вопрос же о других фигурах должен пока остаться открытым.

Как Апоксиомен, так и статуя Агия — не портрет. Агий жил в V в. и едва ли Лисипп имел в своем распоряжении какие-нибудь портретные изображения его. Сюжет был для Лисиппа лишь случаем изобразить человеческую фигуру в героической идеальной наготе. Статуя сохранилась превосходно, только части рук не могли быть найдены, и в немногих местах поверхность мрамора повреждена. Правда, в данном случае мы также имеем дело с копией, но она вероятно была исполнена еще под наблюдением самого мастера, создавшего оригинал.

Агий изображен спокойно стоящим, левая нога отставлена в сторону, отсутствующие ныне руки были опущены вниз, голова сильно повернута в сторону левого плеча и отличается патетическим выражением глаз. На первый взгляд в своей несравненно большей простоте она имеет мало общего с Апоксиоменом. Но если ближе всмотреться в характерные особенности ее, родственная связь между обеими статуями становится все более и более ощутительной. Правда, нога отставлена в сторону менее энергично, чем на Апоксиомене, она даже покоится на земле всей ступней, а не только передней частью ее, но — весьма характерно, как колено и нижняя часть левой ноги отодвинуты в сторону. Такой прием придает ноге значительную долю подвижности и приближает мотив постановки к мотиву Апоксиомена; любопытно отметить, что и контур правого бедра сильно напоминает ватиканскую статую. Родство между обеими фигурами становится еще очевиднее при сравнении трактовки груди. При данном движении нижняя часть туловища уходит в глубь пространства, равновесие легким наклоном груди вперед восстанавливается: такой мотив, является прямым предшественником принципа расположения частей, примененного на Апоксиомене. Наблюдается также и легкое движение левого плеча вперед при отставленной в сторону и назад левой ноге, т. е. стремление к расположению под углом верхней плоскости груди к нижней плоскости,

образуемой бедрами. Точно также движение шеи в одну и наклон головы в другую сторону встречаются и на Агие. Наконец, стоит отметить положение левой руки: локоть не приближен к контуру туловища, но выдвинут в сторону, выдаваясь углом из общего контура фигуры. В этой черте мы усматриваем стремление отделить руку от туловища и придать ей больше самостоятельного движения. Одним словом, те элементы, которые на Апоксиомене являются в совершенно определившихся, развитых формах, уже наблюдаются в зачаточном виде на статуе Агия.

Такую же связь мы должны установить между головами обеих фигур. Мы отметили на Апоксиомене своеобразное утолщение мышц над наружными углами глаз; патетическое выражение, являющееся последствием такой трактовки, превращено в выражение нервности вследствие прищуренности глаз и под влиянием глубокой складки на лбу. Этого элемента нервности на Агие еще нет; круглый, глубоко лежащий глаз сохраняет свое патетическое выражение, и лоб, несмотря на сильно выступающую нижнюю часть его, остается гладким, в трактовке же волос не наблюдается той индивидуализации, которая в значительной мере характеризует Апоксиомена. Резюмируя, скажем, что художественный темперамент Лисиппа уже определенно сказывается в этом раннем его произведении, оно преисполнено пафосом. Сила же этого пафоса не требовала еще того разнообразия в движениях, которое нашло себе применение в Апоксиомене.

Статуя Кайроса, подробное описание которой сохранилось, до нас не дошла; по крайней мере до сих пор не удалось установить античных повторений этого типа. Но дальний отголосок его сохранился на двух рельефах, из которых один хранится в Туринском музее, второй в Эрмитаже. Этот последний экземпляр, к сожалению, совершенно переработан реставратором (рис. 6). Рельефы дают возможность составить себе приблизительное представление о композиции оригинала. Фигура изображена быстро идущей вперед. Движение ее чрезвычайно сложно, ибо художник старался передать беспрерывность движения посредством расположения рук и ног. Он удачно наблюдал движения человеческой фигуры. Идущий человек сначала выставляет одну ногу, выдвигая одновременно и соответственное плечо, затем происходит поворот другого плеча вперед, после чего только выставляется другая нога и делает следующий шаг. В промежутке между двумя шагами, следовательно, получается такая картина: выставленной вперед ноге соответствует по своему движению не плечо той же стороны, а другое плечо подгото-

вляющее движение другой ноги. Этот переходный момент выбран художником для достижения впечатления беспрерывного движения вперед. Плоскость, образуемая бедрами при такой постановке фигуры, не совпадает с плоскостью плеч, а пересекает ее.

Сложная комбинация линий контура сильно напоминает статую Эрота, сохранившуюся в нескольких экземплярах (рис. 7). Наряду с другими стилистическими особенностями такое сходство с типом Кайроса дает нам право предположить, что оригинал, к которому восходят все эти повторения, принадлежал Лисиппу и, может быть, тожествен со статуей Эрота, стоявшей в Феспиях, месте древнейшего культа этого бога. Эрот изображен надевающим тетиву на лук. Сильно упираясь обеими ступнями в землю, он прижимает один конец лука к выставленной в сторону правой ноге, а правой рукой сгибает другой конец его, надевая тетиву. На бронзовом оригинале не было надобности в подпоре, которая в данном случае получила вид пня. Мотив статуи вызывает чрезвычайно любопытное сочетание линий и действующих по ним сил. Левое бедро сильно выступает, в ту же сторону направлены силы нижней части фигуры, но левая рука энергично проведена в обратном направлении, и ее движение, под влиянием упругости лука, придает сильный изгиб нижней части туловища. Этому повороту противодействует движение плеч и груди, наклоненных вправо, между тем как поворот головы с своей стороны направлен в сторону лука. Через всю фигуру, таким образом, проходит зигзагообразная линия, обозначающая сочетание действующих друг против друга сил. Эти силы взаимно парализуют друг друга, чем и вызывается впечатление устойчивости статуи. В сущности такое сложное сочетание линий нам известно уже в статуе Апоксиомена, разница состоит лишь в том, что на Апоксиомене напряжение менее сильно, и поэтому фигура развивается свободнее в пространстве. Даже такие особенности, как постановка правой ноги, в сущности одинаковы на обеих фигурах. Сильное напряжение всех мышц Эрота привело к тому, что фигура, как таковая, как бы сплюснута, превращаясь в рельефную картину на фоне распростертых крыльев. Руки и голова, направленные на Апоксиомене вперед по направлению к зрителю, на Эроте проведены в сторону, при чем голова появляется в полном профиле. Левая рука энергично прижата к телу и не дает ему возможности нагнуться вперед в той же степени, как на Апоксиомене. Следует еще отметить стремление художника к правдивой передаче юных форм фигуры. Особенности телосложения приблизительно тринадцатилетнего мальчика отлично

переданы и обозначают значительный шаг вперед в истории развития отроческой фигуры.

Со статуей Сатира, стоявшей в Афинах, хотелось бы поставить в связь прекрасную фигуру, дошедшую до нас в хорошем экземпляре в Вилле Боргезе в Риме (рис. 8). К сожалению руки реставрированы неверно: сатир был изображен играющим на двойной флейте. Лицо лесного демона охарактеризовано резкими штрихами: кудри волос и бороды разбросаны во все стороны, лоб испещрен складками, глаза прищурены, как от яркого солнечного света. Фигура поднимается на цыпочки и ритмическим движением идет вперед; это — вакхическая пляска, только в сдержанном виде. Для такого движения очень характерно, что отставленной назад правой ноге отвечает левое плечо, между тем как правое плечо выдвинуто вперед. Такое „хиастическое" расположение частей тела, как уже отмечено, особенно охотно применялось Лисиппом, так как расходящиеся плоскости характеризуют глубину пространства, а движение как таковое получает больше эластичности и легкости.

С большей определенностью мы можем указать на повторение статуи Посейдона, о которой упоминает Лукиан, как находившейся в святилище бога на Коринфском перешейке. Многочисленные воспроизведения этого типа на монетах и рельефах свидетельствуют о знаменитости статуи в древности. Лучшее повторение в мраморе, к сожалению, сильно реставрированное, находится в Латеранском музее в Риме (рис. 9). Властитель морей был изображен стоящим на берегу моря. Правая нога была поставлена на скалу, левая рука опиралась на трезубец, между тем как правая рука, покоясь на правой ноге, была опущена. Классическое искусство предыдущих эпох изображало Посейдона на подобие Зевса; разница состояла лишь в аттрибуте — трезубце. Лисипп внес новый элемент в это изображение. Бог моря охарактеризован как таковой, он является не только господином элемента, но и олицетворением его. Торжественная поза заменена мотивом почти жанрового характера. Бог стоит на берегу моря и смотрит на бушующие волны. Какая-то особая тяжеловесность лежит во всем мотиве. Такое впечатление об'ясняется тем, что линия, проходящая через плечи, находит себе естественное продолжение в линии правой руки и, таким образом, мягко протекает вниз, сводясь на нет; с другой стороны левая рука поднята не выше плеча, как будто даже несколько ниже. И выражение лица своеобразно, индивидуально. Волосы не поднимаются вверх равномерными красивыми кудрями, как на одновременных изображениях Зевса, а как будто в беспорядке струятся вниз, обрамляя лоб плавными,

линиями. На лбу глубокая горизонтальная морщина, глаза слегка прищурены; в этих чертах лежит выражение скорби и тоски, того настроения, которое охватывает человека, когда он видит перед собою бесконечную даль. Лисипп внес в изображение бога человеческую черту, новый, личный элемент. С формальной точки зрения любопытно расположение фигуры в пространстве. Правая нога лежит в плоскости, образующей фон статуи; плоскость туловища и левой руки стоит под тупым углом с фоном, давая таким образом свободный ракурс и движение вглубь; правая рука наоборот проведена из глубины вперед к переднему идеальному плану статуи; наклон головы же в сторону фона весьма удачно придает заднему плану преимущество перед передним. Латеранский Посейдон, таким образом, является вполне законченным и во всех отношениях в высшей степени индивидуальным изображением. Еще более страстный характер бог морей получил в прекрасной голове Ватиканского музея. Испещренное складками лицо, разбросанные во все стороны кудри волос характеризуют море как таковое в еще более ярких формах, нежели латеранская статуя (рис. 10).

О типе Зевса, созданном под влиянием Лисиппа, мы можем судить по великолепной голове в Ватикане, известной под названием отриколийской (рис. 11). Она не может быть поставлена в связь с одним из упомянутых древними авторами изображений Зевса, но безусловно носит черты лисипповского характера, хотя она не восходит к оригиналу его руки, а к произведению мастера, стоявшего под влиянием Лисиппа, вероятно афинянина Бриаксиса. Опять перед нами индивидуальность, не менее выразительная, чем Посейдон. На Посейдоне лоб представляет собою довольно широкую плоскость, которая расплывается в стороны; и волосы, мягко спускаясь сверху, постепенно переходят в плоскость лба. Таким образом достигается некоторая мягкость, задумчивость выражения. На отриколийской голове вся энергия сосредоточена по средней вертикали лица. Высокий лоб в середине энергично выступает, при чем эта выпуклость отделена от боковых частей глубоко врезанными впадинами, доведенными до бровей. Над висками волосы, поднимающиеся сплошной массой, образуют глубокие тени и таким образом еще более сжимают лоб по направлению к середине. Глаза расположены глубоко, а верхние веки проведены вверх к линии переносицы, круто поворачивая вниз у самого глазного угла. Таким образом, Олимпиец является живым олицетворением силы воли. Но с другой стороны художник внес новые своеобразные черты. Нет на этой мощной голове ни одной спокойной плоскости. Все лицо разложено на многочисленные выступающие и

понижающиеся части, оживляющие лицо богатой светотенью. В энергично выступающий лоб врезана глубокая нервная морщина, у висков неожиданно выступают части надбровных костей. Художник как будто избегал цельности, простоты выражения, внеся в образ бога элементы, на первый взгляд нарушающие общий характер головы. Как на лбу складка перебивает общий тон могучих форм, так мощная масса волос над лбом не разделяется равномерными линиями, а выступающие короткие кудри в беспорядке врезываются слева направо в общую массу. Глаз как будто должен был бы смотреть спокойно и величаво, но, слегка прищуренный, отражает странный нервный трепет в линиях век и в своеобразной неравномерной светотени по всей плоскости вокруг его. Это — совершенно новый образ Зевса, образ не только великого властителя мира, но страдающего, трагического существа. Олимпийская ясность и спокойствие чуждо ему, как образу Александра Великого, созданному Лисиппом.

По стилистическим соображениям приписывается Лисиппу и тип сидящего Гермеса, сохранившийся в прекрасном бронзовом экземпляре Неаполитанского музея, найденном в Геркулануме (рис. 12). Гермес задуман отдыхающим; он, прервав свой быстрый полет, сел на скалу, но только на мгновение: в сильном движении ног, в игре пальцев лежит скрытая энергия, не дающая фигуре покоя. Но это мгновение отдыха юный бог использует: грудь сильно наклонена вперед, опираясь на руки, спина дугообразно изогнута; это — поза полного бездействия мышц: в самом мотиве, таким образом, связаны два на первый взгляд противоречащих друг другу элемента. Формально же все части слиты в удивительно цельную композицию: поворот туловища в сторону левого плеча прямо переносит линию движения его в левую руку, вытянутую вперед и непосредственно связывающую его с движением правой ноги, а правая рука, опирающаяся на скалу, соответствует левой, отставленной назад ноге. Эти две линии дают нам те две плоскости, в которые заключена фигура; в них лежит момент устойчивости фигуры. Но между этими плоскостями свободно проведены линии руки, державшей жезл вестника, и правой ноги, в которых нет определенных функций; действующие силы не встречают противодействующих и, сводясь на нет, исчезают в пространстве. Подобная игра линий показывает, как художник освободился от плоскости, создавая вокруг своей статуи пространство, в котором все отдельные части могли бы развиваться свободно и непринужденно. Ракурсы рук, ног, туловища рассчитаны на чрезвычайно легкое и удобное для глаза соединение

плоскостей. Таким образом, несмотря на единство общей концепции, стало возможным то богатство мотивов и разнообразие действующих сил, которое характеризует статую. Общая легкость впечатления достигается тем, что движения рук и ног расположены хиастически, т. е. на-крест, так что движению левого плеча, соответствует поворот правого бедра и наоборот, но кроме того в особенности руки так отделены от туловища, что они не могут слиться с ним в одну массу; между ними оставлено достаточное количество свободного пространства, чтобы придать им самодовлеющее значение. Каждая часть тела имеет свои особые функции и свою особую жизнь. Эластично упирающаяся в землю левая нога другого характера, чем твердая угловатость правой руки, а мягкие линии левой руки иные, чем капризно ломаные правой ноги.

Такие формальные особенности в значительной мере характеризуют также индивидуальность изображаемого божества; ибо этот Гермес индивидуален в высшей степени. Необычайно тонкие, худощавые, длинные ноги характеризуют вестника богов, который, по выражению Гомера, мчится по поверхности моря на подобие чайки; „тренированные" формы туловища подходят к образу бога-покровителя спортивных игр; а, наконец, выражение головы с его оттопыренными ушами как будто намекает на особую черту в характеристике бога, на силу и ловкость, которую он обнаружил, еще, лежа в пеленках, когда ему удалось обмануть Аполлона и похитить у него стадо быков, — на те его способности, сделавшие его покровителем воров. Личность Гермеса многогранна, и формы, которыми великий сикионский мастер охарактеризовал его, соответствуют такой многогранности его облика. Но несмотря на сложность замысла, все формы сливаются в одно единое целое и дают поразительно жизненную картину одного из наиболее интересных личностей богатого ярко-обрисованными личностями Олимпа.

Весьма определенно говорит стиль за принадлежность к кругу Лисиппа знаменитого типа, известного под именем Иасона (рис. 13). В действительности изображен Гермес в позе, вполне соответствующей описанию эпоса: вестник богов спешит надеть сандалии, чтобы отправиться в путь; движение головы в сторону мы должны понимать в том смысле, что он прислушивается к словам верховного бога. Композиция отличается простотой, но при этом большою выразительностью. Стройное тело нагнулось вперед, все линии сходятся к ступне правой ноги. Движение головы в противуположность этому мотиву направлено к зрителю. Если, следовательно, все формы расположены в одной плоскости и так, что они, так сказать, скользят влево по фону заднего

плана, то голова как бы противоречит такому движению. Сочетание линий резче, чем это наблюдалось на разобранных нами типах, но стиль Лисиппа ясно сказывается в стройных формах тела и в выразительности движения его. Голова также отличается несколько от головы Апоксиомена; она проще и лишена экспрессии ватиканской статуи, хотя основные формы одинаковы. Как статуя Агия дает элементы Апоксиомена в зачаточном виде, так Гермес, надевающий сандалию, не достиг еще сложности и богатства форм сидящего Гермеса в Неаполе.

Изображения Геракла занимают среди перечисленных древними авторами произведений Лисиппа особое место не только по своему количеству. Лисипп, повидимому, смотрел на Геракла, как на своего героя-покровителя, остановив на нем выбор сюжета для своего подарка великому Александру. Статуя, поставленая в Сикионе дошла до нас, вероятно, в типе так называемого фарнезского Геракла (рис. 14). Этот последний экземпляр находился в собрании Фарнезе, а ныне хранится в Национальном музее в Неаполе. На базе его врезана надпись „Гликон, афинянин, сделал (статую)“, из надписи на другом экземпляре, во Флоренции мы узнаем, однако, что этот тип действительно восходит к Лисиппу. Гликон, следовательно, является лишь копиистом, обращавшимся довольно свободно с оригиналом. Чрезмерно преувеличенную мускулатуру следует, по всей вероятности, отнести за счет копииста, ибо по стилю такая работа не мыслима ранее I в. до Р. Х., и другие экземпляры выказывают большую умеренность в передаче атлетических форм героя. Лучшим воспроизведением всей фигуры можно считать статуэтку в Лувре в Париже (рис. 15), голова же воспроизведена в отлично сохранившемся бронзовом экземпляре Эрмитажного собрания (рис. 16).

Герой изображен отдыхающим; он тяжело опирается на палицу, покрытую львиной шкурой. Впечатление полного бездействия сил вызвано, главным образом, тем, что левая нога выставлена вперед и свободна от тяжести; таким образом, вся грузная масса облокотилась на палицу, по которой и проходит линия тяжести. Это впечатление усиливается еще наклоном головы в сторону палицы и положением левой руки, которая дугой охватывает дубину, при чем мышцы плотно прилегают к львиной шкуре и рука как бы прижата к ней. Наконец, весьма характерна и постановка правого плеча: оно выдвинуто вперед и дает толчок движению всей массы вправо, которое отчасти передается груди; благодаря такому повороту плеча вызывается впечатление медленного вращательного движения колосса вокруг оси, представленной

палицей. Пропорции фигуры очень короткие; грузные формы туловища доминируют, а короткие, мало подвижные ноги своими крупными формами, не играя самостоятельной роли, вполне соответствуют общему грузному характеру масс, маленькая же голова на мускулистой шее всецело сливается с формами туловища.

Эрмитажная бронза прекрасно передает несколько тупое выражение лица. Лоб энергично промоделирован, но нет в нем того трепещущего движения в поверхности кожи, как на отриколийском Зевсе. Лисипп дает картину не идеала героя с теми прекрасными формами, которые присущи статуям победителей на спортивных играх. Лисипповский Геракл не представитель знатной молодежи, которая видела в этих играх высшее проявление человеческой красоты. Геракл фарнезский скорее напоминает тех атлетов-профессионалов, которые в это время уже кочевали от одного состязания на другое и весьма далеко ушли от культурной жизни Эллады. Лисипп не стеснялся в своей характеристике олицетворить один лишь физический труд; его Гераклу чужды какие бы то ни было душевные переживания.

Похожа на фарнезский тип, но отнюдь не повторение его — голова Британского музея; она также принадлежала к статуе колоссальных размеров (рис. 17), но проработана еще энергичнее фарнезской. Глаза смотрят страстно, лоб испещрен складками и впадинами, волосы еще более всклокочены и своими разбросанными кудрями более напоминают Апоксиомена. Вероятно, мы имеем дело с дальнейшим развитием той же темы со стороны Лисиппа, который таким образом показал путь, по которому пошло искусство эпохи после Александра Великого. Голова в Британском музее изображает Геракла трагическим героем, страдальцем, жизнь которого протекала в борьбе и страданиях и должна была найти страшный конец.

Из серии статуй, изображавших подвиги Геракла и перевезенных из Ализии в Акарнании в Рим, дошло до нас несколько воспроизведений. Очень выразительна группа Геракла в борьбе с немейским львом (рис. 18). Герой, твердо упершись ногами в землю, охватил шею льва сильной рукой и душит его, сжимая горло правой рукой. Лев в судорогах, высовывая язык, последними усилиями старается освободиться из железных рук Геракла. Фигура героя чрезвычайно ярко охарактеризована: все тело энергично выпадает вправо, но сильным поворотом правого плеча изменяется направление движения в верхней части фигуры. В данном случае применен, следовательно, принцип действующих друг против друга сил, которые приводят, несмотря на сильное движение,

к впечатлению спокойствия. Как и на других рассмотренных нами фигурах и на Геракле со львом плоскости тела пересекают друг друга, усиливая впечатление энергии движения. Наконец, эта композиция заслуживает особого внимания, как первый опыт группы пирамидального типа. Такая форма композиции господствует в эпоху после Александра Великого: в широкую базу приблизительно треугольной формы упираются главные линии композиции; по направлению кверху конвергирующие линии сходятся в одной точке. В данном случае ноги Геракла определяют две грани пирамиды, а туловище льва — третью; все эти линии сходятся в голове героя, являющейся естественной вершиной пирамиды. Такая композиция имеет преимущество разнообразия видов. Со всех сторон получаются плоскости приблизительно треугольной формы с любопытными сочетаниями линий.

К той же серии статуй принадлежал, может быть, оригинал Эрмитажной статуэтки, изображающей отдыхающего Геракла (рис. 19). Герой изображен сидящим и опирающимся левой рукой на скалу, правой на палицу. По своей композиции фигура немного напоминает сидящего Гермеса. Как там, так и здесь применено хиастическое расположение частей тела: выставленной вперед левой ноге соответствует отодвинутое назад левое плечо и наоборот. Но расхождение плоскостей едва чувствуется, и этот прием вносит лишь незначительное оживление в грузные формы фигуры.

Может быть, под влиянием Лисипповского оригинала возникла превосходная бронзовая статуэтка в Палермитанском музее, изображающая Геракла с оленем (рис. 20). В данной группе герой изображен юным, но с мускулистыми формами тела; атлетический характер их значительно смягчен по сравнению с изображением героя в группе с немейским львом. Так как кроме того палермитанская бронза отличается от этой последней группы также и по своей композиции, то едва ли возможно считать ее воспроизведением части той же серии групп. Герой схватил оленя за рога и, повергнув его наземь, прижимает его к земле левой ногой. Мотив схвачен чрезвычайно удачно, момент острого перехода от одного действия к другому. В передних ногах оленя, в его груди и шее как бы чувствуется еще сильное движение вперед, между тем как задняя его часть уже беспомощно сжата под давлением колена героя. Соответственно с этим распределены силы в фигуре героя. Ноги Геракла изображены еще в стремительном движении вправо, между тем как грудь откинута назад, останавливая сильный порыв вперед. Таким образом, внутренняя устойчивость группы является результатом действу-

ющих друг против друга сил. В проведении линий контуров дугообразные линии правой руки героя и шеи оленя отвечают друг другу, соединяя группу линеарно в одно целое, и левая передняя нога оленя и правая, отставленная назад нога Геракла как-то выступают из общего контура, нарушая плавность линий и придавая им некоторую напряженность. С чисто формальной точки зрения мы должны обратить внимание и на композицию группы в пространстве. Левый локоть героя далеко вдается вглубь пространства; из глубины же легким ракурсом выдвигается вперед и направо, где линия руки героя находит себе продолжение в левом роге оленя; обрываясь на голове оленя эта линия переходит по правому рогу на передний фон группы, куда плавно спускается и поставленное наклонно туловище животного. Совершенно одинаково на левой стороне проведена линия от левого локтя по груди героя вперед к правой руке, которая, выходя на передний план, сгибается и проведена вправо. Линии смыкаются на переднем плане таким же образом, как они образуют одну сплошную кривую на заднем, т. е., дугообразный контур, наблюдаемый в вертикальном направлении, применен здесь в ракурсе в наклонном. Художник достиг этими простыми на первый взгляд приемами удивительной сосредоточенности и единства композиции.

Знаменитая статуэка пирующего Геракла, дар Лисиппа Александру, дошла до нас в нескольких повторениях, из которых одно находится в Эрмитаже (рис. 21). Геракл, далеко откинувшись, сидит на скале; правая рука была поднята вверх и держала чашу, левая была опущена вниз. В формах тела, носящих определенно характер атлетической силы, не чувствуется напряжения, но нет в них и той грузности, как на отдыхающем Геракле фарнезском. Художнику удалось вызвать такое впечатление легким поворотом правого плеча вперед, при чем руки подняты вверх; левая нога же выставлена вперед. Плоскости бедер и плеч, следовательно, расходятся, и грудь получила большую свободу движения. В смысле расположения фигуры данная статуэтка немного напоминает сидящего Гермеса; но сравнение этих типов показывает, как гениально обрисованы характерные черты обеих фигур, как индивидуальностей. Между тем как на статуе ловкого вестника богов впечатление массы туловища почти сведено на нет, и пространство пестрит разнообразием пересекающихся, выходящих вглубь и вырывающихся вперед линий, то на изображении атлетического героя массы нагруженных друг на друга мышц дают основной тон, а руки и ноги как будто медленно и с трудом отделяются и развиваются до некоторой свободы действий.

По стилистическим соображениям ставится в связь с искусством Лисиппа группа, дошедшая до нас в нескольких повторениях. Изображен старик Силен с младенцем Дионисом на руках, сценка идиллического характера (рис. 22). Но подобные композиции возникали уже раньше, — вспомним хотя бы о знаменитой группе Праксителя, Гермеса с Дионисом, отдыхающего на пути к нисейским нимфам. Лисипповская группа придает сцене еще более интимный характер. Силен прижимает младенца к своей груди и нежно смотрит ему в глаза. Контраст между суховатой фигурой лесного демона и нежными формами младенца увеличивает впечатление, производимое группой, как таковой. Мотив фигуры Силена сильно напоминает фарнезского Геракла, но он имеет несравненно более легкий характер. Формы тела более упруги и лишены грузности масс Геракла. Большая эластичность сказывается и в расположении туловища; нет того резкого изгиба который отделяет верхнюю часть от нижней, одна главная линия проходит снизу до верха. В значительной мере впечатлению легкости содействует и движение поднятых вверх рук, уменьшающих давление груди на нижнюю часть фигуры, наконец, и свободное пространство между ногами фигуры и подпорой в виде пня. Легкая игра линий ребенка отвлекает глаз и заставляет его сосредоточиться на верхней части композиции.

Со статуей сидящего Гермеса ближайшим образом связаны две бронзовых статуи борцов в Неаполитанском музее (рис. 23). Они изображены в выжидательных позах, внимательно смотрят друг другу в глаза, следя за каждым движением противника, и осторожно движутся вперед. Фигуры расположены так, что они со всех сторон представляют красивую игру линий. Удивительно длинные пропорции фигуры, которые бросаются в глаза также и на сидящем Гермесе, в выбранном художником мотиве становятся еще более очевидными. Длинные сухощавые ноги, короткое туловище, тонкие руки, изображенные в состоянии отдыха на статуе Гермеса, здесь находятся в полном движении. Грудь наклонена вперед, но левая рука отведена назад и в сторону, также как и правая нога; наоборот, правая рука и левая нога выдвинуты вперед. В данном случае, следовательно, художник также старался передать переход от одного движения к другому, который нам не раз приходилось отмечать. Но широко расставленные ноги, отодвинутые от тела руки придают фигуре еще более легкий характер, чем на всех других статуях этого круга памятников. Линии проведены так, что они разнообразными кривыми поднимаются вверх, все более и более сосредоточиваясь и определяясь в направлении своих движений, пока

они не вливаются в одну мощную массу, данную формами головы. Поэтому выражение головы и является столь интенсивным, оно дает, так сказать всю сумму движений, сходящихся из всех частей тела. Формы головы в противуположность к расчлененности плоскостей тела просты и обрисованы очень ясно, группируясь вокруг глаз. Таким образом, мы видим в статуях борцов одно из наиболее удачных решений сложной задачи создать впечатление единства из суммирования самых разнообразных элементов.

Древние писатели мало сообщают о женских статуях Лисиппа. Как будто проблема женской фигуры, в противуположность Праксителю, мало интересовала великого сикионского мастера. Действительно, поиски за женскими статуями лисипповского характера оказались тщетными. Лишь одну голову мюнхенского музея мы могли бы привести здесь, как близкую к сопоставленным фигурам (рис. 24). Эта голова, украшенная чепчиком своебразной формы, отличается странным выражением лица, весьма далеким от чувства Праксителя. Она производит впечатление портрета и передает тип женщины с весьма определенным характером, лишенную мягкости и нежности форм, которыми отличались статуи Праксителя. Лисипп внес и в этот тип мужской элемент.

Из изображений идеального характера мы должны привести, наконец, статую плящущей менады Берлинского музея, вероятно, тожественную с типом „флейтщицы" Лисиппа, упомянутой выше (рис. 25). Эта статуя поражает своей выразительностью. Вакханка в дикой пляске поднимается на ципочки, левая рука, вероятно, держала тимпан, правая — флейты, грудь далеко откинута назад. Свобода движений рук и ног стоит на высоте Апоксиомена или Неаполитанских борцов; впечатление еще усиливается богатыми линиями складок, отражающих движение тела.

В творчестве Лисиппа образ Александра Великого играл видную роль. Но судьба не дала нам возможности судить об этих его шедеврах с определенностью. Одна из самых знаменитых статуй, так называемый „Александр с копьем", дошел до нас в двух экземплярах, из которых один находится в Эрмитаже; но эти повторения — статуэтки в несколько сантиметров вышины, которые, конечно, не могут дать больше самого общего представления о мотиве фигуры. Александр был изображен стоящим и опирающимся левой рукой на копье, правая рука опиралась в бок, голова была повернута в сторону левого плеча. Этой знаменитой статуе подражали позднейшие художники, изображавшие эллинистических полководцев и царей, ибо быть похожим на Александра было желанием всех.

Но нас интересует преимущественно отношение Лисиппа к портрету, как таковому, и в особенности такой личности, как Александр. Описание Плутарха весьма интересно, хотя и не совсем ясно: Лисипп сумел передать и странный наклон головы и „влажное выражение глаз“ (ὑγρότης τῶν ὀμμάτων), но при этом и смелость, и львиный вид царя. Наклон головы в сторону левого плеча — привычка Александра, о которой говорят и другие писатели; исследователи об'ясняли эту привычку патологическим сокращением мышц. Может быть, и не следовало бы прибегать к такому толкованию, если вдуматься в значение этой особенности — „влажного выражения“ глаз. „Влажными“ называются глаза Праксителевской Афродиты. Повидимому, писатели имели в виду несколько расплывчатое, томное выражение глаз богини, смотрящей вдаль. Но, разумеется, Плутарх не хотел приписать Александру чувственно-томные глаза богини любви. Об'яснение дают нам памятники: глаза Апоксиомена, отриколийского Зевса действительно как бы похожи на праксителевкие типы. Сходство лежит в прищуренной глазной щели, в глубоких тенях, которые появляются над глазными яблоками. Но в данном случае „влажное“ выражение глаз получает особый оттенок вследствие того, что верхнее веко сильно поднимается вверх по направлению к переносице, а около наружных углов утолщение мускулов прикрывает свободное развитие верхнего века, и глаз получает почти патетическое выражение. Смешение выражения тоски с пафосом — вот характерные черты лисипповского глаза; к такому характеру его и применимо выражение „влажного глаза.“

Использование этой особенности трактовки глаза для портрета Александра весьма любопытно, если принять во внимание характер великого македонца. Не только о герое, завоевателе мира, повествуют античные писатели; встречаются места, заставляющие призадуматься над характером Александра. Не будем забывать, что мать его была близка к мистическим фракийским культам, и что Александр всегда обнаруживал особую привязанность к ней. История спора между Олимпиадой и ее супругом Филиппом бросает свет на отношение сына к матери: он определенно переходит на ее сторону, отрекаясь от отца, холодный расчетливый характер которого был слишком чужд его темпераменту. История далее показывает, как сочувственно Александр относился к египетским и восточным культам, что об'ясняется отнюдь не исключительно политическими соображениями. Представление о царе, воплощающем в себе божество, о „помазаннике божием“, повидимому, сильно повлияло на Александра. Герой-полководец таил в себе корни

мистической тоски; может быть этим и об'ясняется то таинственное гипнотическое влияние, которое он имел на всякого, с кем он имел дело. Только нервность, являющаяся последствием подобных внутренних переживаний, об'ясняет нам те дикие выходки, жертвами которых пали его ближайшие друзья. Царем, опьяненным славой и вином, овладевало это таинственное второе, мистическое, смешанное с дикостью, „я“, которое жило в нем, но не показывало себя при свете солнца. Аполлон, Гелиос Ахиллес, Дионис, владыка мира с одной, мистик, кипящий внутренними волнениями, с другой стороны, — так рисуется нам личность Александра; и слова Плутарха следует понимать именно в таком смысле. Та плеяда скульпторов, которая, наверно, старалась угодить вкусам поклонников царя, не могла вникнуть в сущность его характера. Только близкий к Александру Лисипп сумел прочувствовать всю сложную психическую жизнь царя, видеть в нем внутреннюю борьбу, жар которой подрывал силы великого человека.

Только один портрет мы можем с достоверностью приписать Лисиппу; это прекрасная голова, найденная недавно в Пергаме и хранящаяся в Константинополе (рис. 26). Царь изображен уже не юношей; выражение лица свидетельствует о том, что многое пережито, что самые разнообразные страсти пробушевали в этом человеке. Длинные волосы поднимаются над лбом и распадаются в середине; это характерная прическа Александра, которая подходит к выражению „львиной наружности“, но странно, как эти кудри не вьются подобно другим красивым классическим кудрям, они так будто прилипают к голове мягкими, усталыми линиями. Глаз широко открыт, верхнее веко, надбровные дуги поднимаются по направлению к переносице, выражение близко к пафосу; оно напоминает „львиный“ взор царя, но нижнее веко как-то странно вздернуто, а лоб не гладок и ясен, а покрыт глубокими складками, свидельствующими о внутренних страданиях. К пафосу глаз примешан, таким образом, также оттенок нервности, далеко отводящий нас от облика всеславного, всемогущего повелителя мира и заставляющий нас ощущать трепет борящегося с самим собой смертного. И вот наклон головы всецело сходится с нотою, прозвучавшей в линиях нервных век, в складках лба, которые указывают на тернистый путь, пройденный великим человеком. Лисиппа не ослеплял блеск величия Александра, он не увлекался „новым Ахиллесом“. Не тень классического героя, а глубоко человеческие переживания в душе великого гения, — вот, что он хотел передать потомству; такая картина воплощена им в общечеловеческих, вечных формах.

Портрет Александра был, насколько мы знаем, об'ектом повторных опытов великого ваятеля. Описанная пергамская голова, пока единственная, в которой рука Лисиппа сказывается совершенно ясно, выдвигаег его в ряд первых портретистов мировой истории искусства. В античной литературе упоминается еще об изображениях Сократа и семи мудрецов, а из одной надписи мы узнаем о портрете царя Селевка. Из них первые принадлежат к типу „идеальных портретов", ибо Лисипп не мог уже знать в лицо ни семи мудрецов, ни Сократа; последний — мог быть реальным изображением сирийского царя.

Из дошедших до нас изображений Сократа выделяются три главные группы; первая воспроизводит, повидимому, один оригинал, принадлежавший еще ко времени жизни философа, т. е. к V в. до Р. Х., вторая обнимает довольно значительное количество памятников, передающих также один тип второй половины IV в., третья носит отпечаток позднейших эпох греческой скульптуры. Второй тип безусловно пользовался наибольшей известностью в древности, — значительное число повторений свидетельствует о его популярности, — а так как он принадлежит по стилю ко времени деятельности Лисиппа, то мы в праве считать его восходящим к оригиналу именно этого мастера. Один экземпляр, немного суховатый по своему исполнению, находится в Эрмитаже; безусловно лучше передает оригинал экземпляр очень хорошей работы в Национальном музее в Риме (рис. 27). Мы в праве приписать этот тип Лисиппу тем более потому, что стилистическая связь с головой Апоксиомена не может быть отрицаема; трактовка лба, глаза и бровей совершенно одинакова на обоих типах. Лисипп работал на основании портретов, сделанных при жизни философа, может быть того же типа, воспроизведения которого дошли до нас. Он заимствовал характерные для Сократа широкие формы лица с плоским носом, расположение усов и бороды, но в эти формы влил новое содержание. Глаз слегка прищурен с тем же выражением нервной напряженности, как на Апоксиомене; такое впечатление усиливается морщинами на лбу, придающими коже особый характер подвижности, способности реагировать движением, трепетом на каждый душевный аффект. Эти части уже вносят характерную черту — доминирования душевной жизни над физической — подчеркнутую моделировкой впалых щек. Линии волос и бороды проведены с удивительной энергией по этой расчлененной на множество плоскостей поверхности, отчасти обрамляя ее; то выступающие кудри, то мелкие линии образуют в своем чередовании уидвительную игру света и тени. Как бы проще выдержаны формы

около рта, на который падает густая тень; только нижняя губа выступает сплошной светлой полоской. Все эти формы рассчитаны на одно впечатление: выражение усиленной духовной жизни, интенсивной умственной работы философа, при чем глаза как будто не замечают окружающих его явлений, а взор всецело обращен во внутрь. Ближайшая аналогия к такому пониманию мыслителя — голова статуэтки Иоанна Крестителя Донате́лло в Сиене.

Из изображений семи мудрецов мы можем отожествить с портретом работы Лисиппа голову Биаса (рис. 28). Она сильно отличается от изображения Сократа. Если для этого последнего особенно характерна легкая дрожь, пробегающая по всем подкожным мышцам, моделировка лица Биаса энергична и в своем роде проста. Она дает выражение сосредоточенного мышления: брови сдвинуты так, что они образуют почти одну прямую; энергично проведенные и глубоко врезывающиеся складки на лбу дают прямоугольный рисунок. Соответственно с этим прищуренные глаза обрисованы проще, и с большой силой и простотой очерчены крепко сжатые губы и густые пряди волос и бороды.

По стилистическим причинам мы приписываем Лисиппу великолепный портрет Эврипида в Копенгагене (рис. 29). Он сделан также много лет после смерти великого трагика и на основании более древних портретов. Как на голове Биаса сосредоточенное выражение достигается глубоко врезанными горизонтальными линиями на лбу, параллельными прямолинейным бровям. Но глаза лежат еще глубже и покрыты густыми тенями от нависших бровей. Если принять во внимание, как формы волос, спадающих на лоб, и бороды, моделировка щек и все другие части лица согласованы с выражением глаз, нам придется признать, что голова является скорее изображением типа характера или темперамента как такового, чем портретом какого-нибудь определенного лица.

Наконец, мы не можем закончить разбора портретов Лисипповского характера, не указав на превосходный бронзовый оригинал, найденный в Олимпии и во многих отношениях очень близкий к стилю великого мастера (рис. 30). Мы считаем весьма возможным, что эта голова является оригиналом самого Лисиппа. Названная бронза изображает бойца-атлета, но атлета-профессионала, покровителем которого мог бы быть Геракл фарнезский. На лице видны следы многочисленных боев. Уши раздавлены, нос разбит, на лице шрамы, особенно резко выступающие благодаря вложенным в бронзу пластинкам красной меди. В волосах победная повязка. Тип — дикий, варварский, грубый. Лицо

обрамлено самыми простыми линиями: лоб образует прямоугольник, от висков ко рту проведены прямые линии, ограничивающие бороду. В эти простые угловатые формы врезываются прямые горизонтали надбровных костей и рта с незначительными изгибами, совершенно прямо поставлены глаза. Как сильные акценты выступают скулы, усы грубыми линиями вдаются в бороду. Крепко сжатым губам соответствуют прищуренные глаза, лоб гладкий, не обнаруживающий внутреннего волнения, и формы глаза, таким образом, не получают характера нервности; они полузакрыты по причине чисто физической усталости. Волосы и борода охарактеризованы выразительными штрихами. Отдельно выступающие кудри нарушают равномерность контура, но они не являются контрастом к мягким окружающим их формам, как на Апоксиомене, а всецело подходят по своему характеру к типу других разбросанных в беспорядке локонов. В этой голове нет высшей идеи; это — простая действительность со всей ее удручающей грубостью.





ЛИСИПП, КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИЧНОСТЬ.

Перечисленные произведения самого Лисиппа или созданные под непосредственным его влиянием показывают удивительное разнообразие как в смысле выбора сюжетов, так и их исполнения. Эти памятники, разумеется, созданы в различные периоды творчества великого мастера и для различных целей, и наша задача будет состоять в попытке хронологического распределения их и в характеристике каждого этапа развития, как такового. Но раньше чем приступить к составлению сводки всех тех данных, которыми мы располагаем, необходимо привести те, правда, скудные, суждения, которые дают нам античные писатели. Вот свидетельство Плиния: „Его большая заслуга для развития скульптуры состоит в том, что он передавал волосы естественно, делал головы меньше (по сравнению с телом), чем древние мастера, а тело подвижнее и суше, так что рост фигуры казался выше. Нет латинского слова для перевода греческого понятия симметрия (пропорциональная система), которую он тщательно наблюдал, изменяя квадратные формы древних статуарных идеалов путем новых, не применявшихся приемов, и он сам часто говорил, что фигуры, сделанные ими (т. е. древнейшими мастерами), изображают людей таковыми, как они есть, его же статуи — какими они кажутся. Особенно характерна его крайняя тщательность в исполнении даже мелочей. Он оставил после себя сыновей и учеников — славных художников Лаиппа (вернее Даиппа), Боеду, но, главным образом, Евтикрата. Последний подражал более воздержанности отца, чем его утонченности, желая добиться успеха скорее строгостью стиля, чем изящностью его.“

Характеристика Плиния указывает на некоторые любопытные черты в творчестве Лисиппа, особенности, вполне подтверждаемые памятни-

ками. Лисипп дал новую пропорциональную систему, сводящуюся к уменьшению головы и туловища по сравнению с руками и ногами, и, таким образом, достиг большей естественности и подвижности внешнего вида фигуры; если древние мастера стремились к установлению канона на основании точных вычислений, создавая, так сказать, средний идеал человеческой красоты, то Лисипп основывался на впечатлении фигуры, как она развивается перед глазом человека в таком виде, „как она кажется", а не „как она есть в действительности". Стремление к передаче форм именно с такой „импрессионистической" точки зрения сказывается и в трактовке волос. Наряду с этим Плиний особенно подчеркивает тщательность исполнения. Но значение этих слов выяснится в их реальном смысле лишь в связи с разбором самих памятников, при чем мы должны принимать во внимание положение греческого искусства в то время, когда Лисипп, как художник, начал выступать.

За немногими, правда, блестящими, исключениями греческое искусство V в. уделяло мало внимания изображению душевной жизни человека в выражении лица. Фигура, как таковая, стояла в центре внимания, и выразительность в движении изучалась всесторонне. Но всегда и везде идеал красоты, как таковой, и предлагаемые им об'ективные требования регулировали опыты, производимые аттическими мастерами, и ставили им известные пределы. Движение фигуры и передача его во всех ее частях являются не самодовлеющими задачами, но лишь поводом к изображению в разных сочетаниях прекрасных форм и линий.

Конец V в. означает вырождение такого формального принципа, сказывающееся в том, что мы бы по аналогии с XVII в. нашей эры назвали бы бароккизацией форм и превращением их в чисто декоративный элемент. В то же время все с большей силой начали выступать проявлявшиеся уже раньше художественные направления индивидуалистического характера, ставившие себе задачей углубление выражения душевной жизни человека. Но только начало IV в. выставило новый лозунг с достаточной энергией, а носителем его явился один из самых великих художников мирового искусства: Скопас. Только личность с такой сверхчеловеческой энергией могла произвести переворот, затрагивавший самые корни классического художественного мировоззрения, и создать новую базу, на которой могло строить новое поколение. Личность Скопаса горит страстью, глубокий пафос создает основной тон его творчеству. Вид статуи уже не определялся законами внешней красоты и архитектурного построения, человеческая фигура в своих пластических формах являлась воплощением одного единого им-

пульса психической жизни. Такая статуя уже не есть об'ективно воспринимаемый образ красоты, а самое суб'ективное проявление внутренней жизни великого художественного гения. Новое небывалое отношение к художественному произведению требовало новых форм для воплощения этих новых мыслей. Оно не выдерживало узких рамок традиционной схемы и единой плоскости, оно нуждалось в свободном пространстве, чтобы шириться и развиваться, оно должно было взяться за изучение не только человеческого тела, но и головы, для понимания тех форм, которые могли бы выражать новые идеи. И вот мы видим, как Скопас доводит до высшей степени совершенства выразительность человеческой фигуры в ее целом, как он освобождает формы лица от последних остатков условной стилизации, как каждая отдельная часть фигуры до последней складки одежды подчиняется духу, воплощенному в данной статуе. От такой последовательности в характеристике форм получается впечатление удивительного единства и цельности произведений Скопаса*). Этим своим творениям великий паросский мастер дал не только внутреннюю психическую свободу; он широко раздвинул формальные рамки в смысле свободы расположения фигуры в пространстве; единая плоскость для него больше не закон.

Когда Лисипп начал работать самостоятельно, Скопас был уже знаменитым художником. Его допускали в свои стены даже сикионцы; статуя Геракла великого мастера стояла на сикионском рынке. Но Скопас был внутренне чужд принципам старой аргосо-сикионской школы и, тем более, близок тому младшему представителю ее, который старался вырваться на свободу. Статуя Агия первая свидетельствует об отношении Лисиппа к Скопасу и о постепенном освобождении его от цепей традиций. В глубоко лежащих глазах мы узнаем пафос Скопаса, наклон тела вперед, движение рук свидетельствуют о внутренней жизни героя, хотя в общих чертах молодой художник еще не посмел выйти из рамок, предначерченных традицией. Эта статуя дает нам не только иллюстрацию к приведенному нами совету Евпомпа подражать натуре (а не образцам, в смысле естественности движений, что имели, вероятно, в виду и позднейшие писатели, прославлявшие „veritas“ в произведениях Лисиппа), в ней уже есть „правдивость“ в другом смысле: в смысле внутренней обусловленности, в силу которой каждое движение каждой части фигуры продиктовано одним определенным импульсом. Статуя Агия содержит в себе в зачаточном виде и другие элементы зрелого Лисипповского

*) См. „Менаду“ Дрезденского музея, „Мелеагра“ Ватикана и др.

искусства. Характеристика Плиния находит себе в ней полное подтверждение. „Он сделал головы меньше, тела стройнее и сухощавее, чтобы они казались выше ростом“, „он интересовался вопросами пропорций фигуры и изменил квадратные формы древних мастеров“, „он изображал человека, каким он кажется, Поликлет же, как он действительно построен“.

Как уже сказано, эти отрывочные фразы раз'ясняются памятниками, и мы видим Лисиппа уже в начале его художественного развития в борьбе с традицией. Такая борьба была внутренней необходимостью, проистекающей из основных начал Лисипповского творчества. Только новая пропорциональная система, придающая фигуре больше гибкости и эластичности, обеспечила художнику свободу распределения сил по отдельными частям. „Квадратная“ структура классических образцов давала лишь возможность архитектурного распределения масс. Средний идеал мужской фигуры необходимо было заменить индивидуальным: „каким человек кажется“. На Агие, правда, сделан только первый шаг, и голова как будто еще велика для тощего тела; Лисипп дошел лишь до той пропорциональной системы, которую проводил коринфский скульптор Евфранор; но путь к дальнейшему был открыт.

Еще в рамках плоскостного стиля держится статуя Эрота, сделанная, вероятно, для города Феспий в Беотии; но принцип противодействующих друг другу сил намечен уже и здесь определенно; следует только отметить, что движение во всей его сложности является результатом одного определенного мотива, и потому статуя производит впечатление полного единства. Такое же единство и сплоченность композиции характеризуют палермитанскую группу Геракла с оленем. Могучий порыв вперед и сильная противодействующая сила являются результатами одного основного мотива, разветвляющегося, так сказать, в две стороны. Но на этой группе отметим новый элемент: углубление фигуры в пространстве; правда, линии еще везде смыкаются, как на переднем, так и на заднем плане, но основной принцип уже проведен с гениальной уверенностью. Страсть и сила единого импульса уже всецело в духе великого Скопаса.

Несколько иначе, своеобразнее, поставлен вопрос на статуе Гермеса, завязывающего сандалию. Движение фигуры влево чрезвычайно сосредоточенно, но поворот головы в сторону, прямо противоречащий направлению линий, стекающихся в кистях рук, вносит новый элемент. Такой поворот не вызван прямо действием фигуры, а общий ход линий перебивается новой мыслью, ведущей к новому мотиву. Поворот головы еще несколько крутой и мало связан с движением тела, но тут намечен новый путь, поставлена новая проблема, которая не могла быть

решена с первого раза. Ибо статуя Гермеса безусловно принадлежит к самым ранним произведениям великого мастера. Еще чувствуется власть единой плоскости, но мастерски расположены живот и грудь, соединяющие передний план фигуры с задним, а движение левой руки, преследующее в линеарном виде ту же цель, уже указывает на возможности более свободной композиции фигуры. Действительно, дальнейшее развитие наблюдается и в мелочах: голова уже значительно меньше по сравнению к телу, хотя еще не достигнута пропорциональная система Апоксиомена; в глазах же мы видим сосредоточенный страстный взгляд, близкий к Скопасовским типам. Статуя Гермеса дает нам картину мучительной борьбы за новые формы, в которые должны были облечься новые мысли.

К более ранним произведениям Лисиппа можно было бы причислить и тип фарнезского Геракла. Герой как покровитель атлетики сам атлет — эта мысль нашла себе воплощение уже в круге Скопаса. Характерно, что Лисипп ухватился за такую идею и впоследствии развивал и варьировал ее в самых разнообразных формах. Характеристика бога еще не доведена до конца, еще в кудрях волос лежит увлечение изяществом классических линий, еще сравнительно спокойны плоскости лба. Но Лисипп пошел уже дальше Скопаса, его Геракл уже ближе к человеку. Не нов и мотив сам по себе; перенесение центра тяжести в предмет, стоящий вне фигуры, уже применялось. Но данный мотив с особой последовательностью согласован с характером всей фигуры: как мышцы грузно опускаются, как рука тяжело свисает, так грубыми тяжелыми формами спускается львиная шкура по палице и подпора сливается со статуей в одно неразрывное целое.

Этими статуями великий мастер нащупывает почву; то здесь, то там он производит свои опыты в различных областях. При дворе Александра, вероятно, Лисипп мог развиться до полного блеска своего творчества, и великий мастер становится не только завершителем всех тех стремлений, которые всплывали в IV в., но и наиболее блестящим выразителем духа своего времени. Формальное образование в сикионской школе с ее строгими традициями, пафос Скопаса, открывшего для скульптуры глубины психической жизни человека, служили орудиями в руках его творческого гения.

Классическая Эллада отжила свой век; уже не было возврата к светлым божествам Олимпа. Интенсивная общественная жизнь, создавшая в течение полутораста лет новые основы человеческой культуры, предвосхищавшие художественные переживания, не раз возникавшие в

последние столетия, эта высочайшая культура успела проникнуть во все жилы античного человека, успела превратить его психику в богатейшее поле с самыми разноцветными аспектами, развить всю нервную систему его до высшей степени восприимчивости. Этот новый человек — Апоксиомен. Он — эллин, как изображение идеальной красоты тела, как воплощение атлетического идеала греческой палестры, но он не эллин классической эпохи, от него отлетел дух спокойного самообладания, он ищет чего-то нового, он углублен в анализ своего собственного „я“. Такой человек стоит на рубеже новой эпохи; он с любопытством вникает в мистическую атмосферу восточных культов, он с восторгом воспримет формы, созданные в иератической торжественности многовековых культур; но он и способен с восторгом преклониться перед столь чуждой ему грубой силой, перед энергией выскочки авантюриста, перед солдатчиной полу-варварских орд. Он увлечется анализом индивидуальных тончайших переживаний души, он расчленит своей беспощадной критикой божественные образы Олимпа, но он с восторгом и с „романтической“ тоской повернет взоры в великие эпохи прошлого и окружит ореолом романтического восторга произведения тех мастеров, которые уже стали классическими. И этот человек создает себе новые образы богов. Перед ним — Гомер и его боги, столь светлые и мощные, но и столь человечные, и индивидуальные. Воплощая эти образы в пластические формы, он вносит, естественно, частицы своего сложного „я“. Лик царя богов и людей он согласно с Гомером окружает вьющимися кудрями, движением которых он потрясает Олимп, но в глазах отражается внутренняя тревога, тот страх перед концом мира, перед той пропастью, в которой провалятся и обитатели белоснежного Олимпа; и глубокие складки образуются на челе Олимпийца, и нервно сдвинуты брови. Властитель морей, Посейдон, окидывает взором подвластный ему элемент, но он не стоит высоко над жизнью, как абсолютный властитель, сознающий свою мощь. Художник вложил в него тоску своей собственной души, мечущейся из стороны в сторону; та тоска, которая овладевала им при виде безбрежного моря, передается божеству, и Посейдон сливается со своим элементом; он превращается в символ стремления человека к об'единению с духом вселенной. Это стремление — страстно в голове Ватикана, — спокойно и покорно в статуе Латерана.

Но душа художника стремится к освобождению. Религия Диониса указала выход из мрака мистического углубления в самого себя, она дала дикую вакхическую пляску, которая рассеивала туман и соединяла

смертного с божеством. Пляшущая менада — такой дикий крик из глубины человеческой души; она в бешенстве мечется в ночном мраке по лесистым горам при таинственном свете факелов, под нежные звуки флейт. Все тело ее распускается, как бы стремясь об'ять необ'ятное, все силы развиваются и в головокружительном движении ищут освобождения. Но вот другой образ — быстроногий вестник богов, ловкий обманщик Гермес. Он занимает художника воздушностью своего облика, легкостью своих форм. И, наконец, Геракл. Художник увлекался изображением грубой силы, тяжело работающих или же грузно отдыхающих мышц. Но в голове Британского музея и герой-силач превращается в трагическую фигуру, впитав в себя мистическую тревогу художника.

Портрет Александра Великого должен был быть высшим воплощением идеала Лисиппа. В его лице соединялись все кажущиеся противоречия его эпохи, в нем сочетались мистика с внешним блеском, физическая сила с нервным раздражением. „Высоко художественный портрет есть изображение не данного лица, но самого художника“, говорит Уайльд. Думается, только глубокое внутреннее родство психики великого художника и великого царя могло привести к созданию такого гениального произведения, каким является портрет из Пергама.

Для воплощения новых идеалов художник должен был овладеть полной свободой как в изображении человеческой фигуры, как таковой, так и в расположении ее в пространстве. Путь Лисиппу был открыт Скопасом, освободившем человеческую фигуру от плоскостности и превратившем ее в выразителя внутренних переживаний. Но темперамент Скопаса иной, он цельнее, сильнее Лисиппа. В нем нет еще того расчленения психических переживаний, нет той разбросанности действующих сил. Масса, как таковая, не могла существовать в мире художественных форм Лисиппа. Он должен был расчленить ее на линии, чтобы получить выразителей всех тех движений, которые он передавал. Здесь начинается оригинальная работа Лисиппа. Превратив мощные формы классической эпохи в более стройные тонкие линии, изменив систему пропорций, художник всюду избегает сливания плоскостей, редуцируя об'ем каждой до минимума; каждую линию он по возможности отделяет от другой пустым пространством, придавая каждой возможно больше самостоятельности. Эти линии и плоскости он свободно располагает в пространстве, придавая каждой особые функции. Развиваясь в разнообразных сочетаниях, смыкаясь или расходясь, действуя в одном направлении или друг против друга, они являются носителями всего того, что волнует художника, всех тех мыслей, которые он вкладывает

в свои произведения. Таким образом, не могло быть противоречий между стремлением к идеалу и воплощением его; художественные формы развивались одновременно с психологическими задачами, в этом единстве кроется тайна впечатления удивительной цельности и законченности лисипповских творений, из которых каждое является как бы единственно возможным решением поставленной проблемы.

Вокруг этих типов группируются остальные произведения Лисипповского стиля, которые мы привели. Агий, Гермес, завязывающий сандалию, Эрот, Геракл фарнезский, Геракл с оленем, означают первые монументальные произведения Лисиппа, Апоксиомен, сидящий Гермес, неаполитанский борец, Силен с Дионисом на руках, пирующий Геракл, женская голова в Мюнхене, Александр с копьем, пляшущий сатир. Посейдон, голова Зевса — период полного расцвета, голова Геракла в Британском музее, портрет Александра — произведения старческих лет. Лисипп исходит из пафоса и кончает пафосом. Но пафос Агия — результат юношеской страстности, полной сил, пафос Геракла в Британском музее и Александра — результат страданий и глубоких разочарований; к такому пафосу ведет путь через нервный трепет Апоксиомена, через тоску в лике Посейдона. Как образ Иоанна Крестителя Донателло в Сиене мыслим лишь как конечный итог многолетней борьбы за познание психики человека, этапами которой были Св. Марк в Ор-сан-Микеле, так называемый Давид, и Мадонна в Падуе, так Лисипп в последних своих скульптурах создал образы величайшего человеческого страдания, не способного к громкому выражению.

В портретной скульптуре мы видим как мастер от грубого реализма в портрете бойца переходит к нервному портрету Сократа и, наконец, создает великие типы мыслителей, как таковых, в головах Биаса и Эврипида. Судьба поставила Лисиппа перед великой задачей подвести итоги эллинской скульптуре и создать основу для будущего. Долгая жизнь в тени великих событий дала гениальному мастеру возможность решить проблему во всей ее широте. Мы преклоняемся перед великим творческим гением, таинственная сила которого не могла погибнуть ни в бурях позднего антика, ни в полумраке христианских мистерий, а возродилась с новой силой тогда, когда человеку было суждено воскреснуть к новой жизни.

АНТИЧНЫЕ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ СТАТУЙ ЛИСИППА.

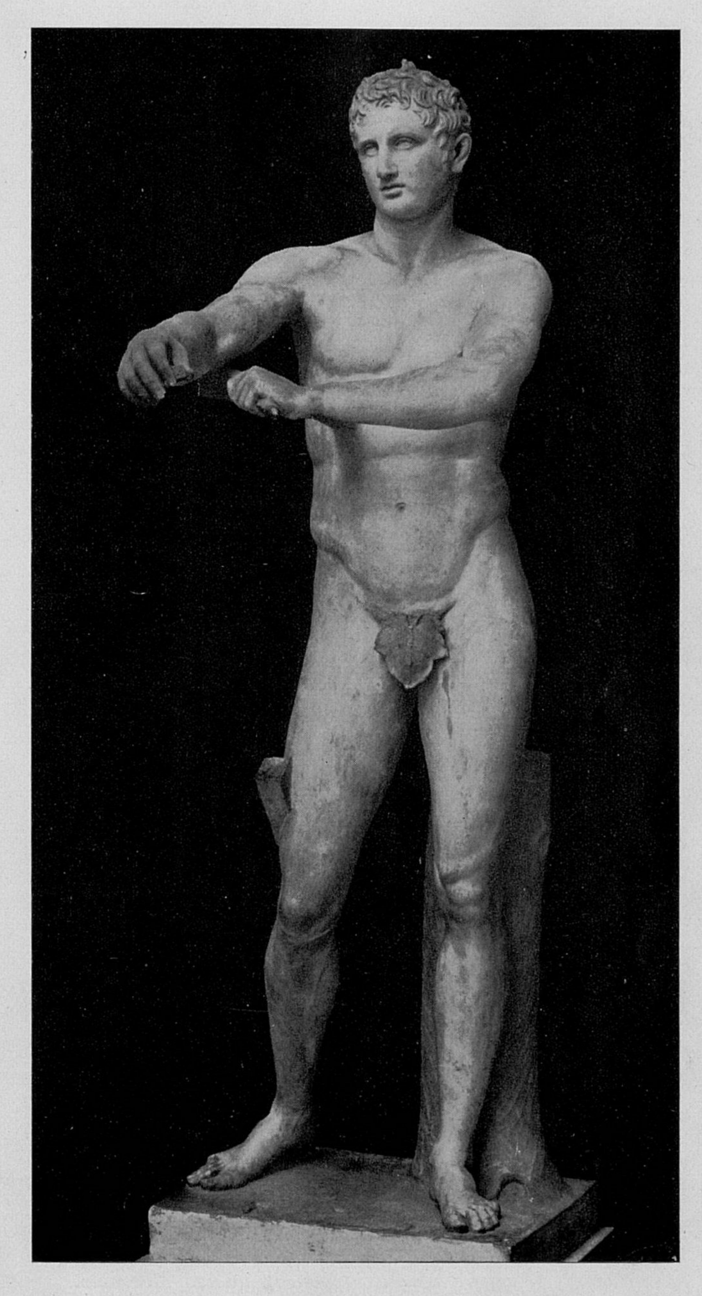


Рис. 1. Апоксиомен. Рим. Ватикан.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt. *Verlag F. Bruckmann A.-G., München.*

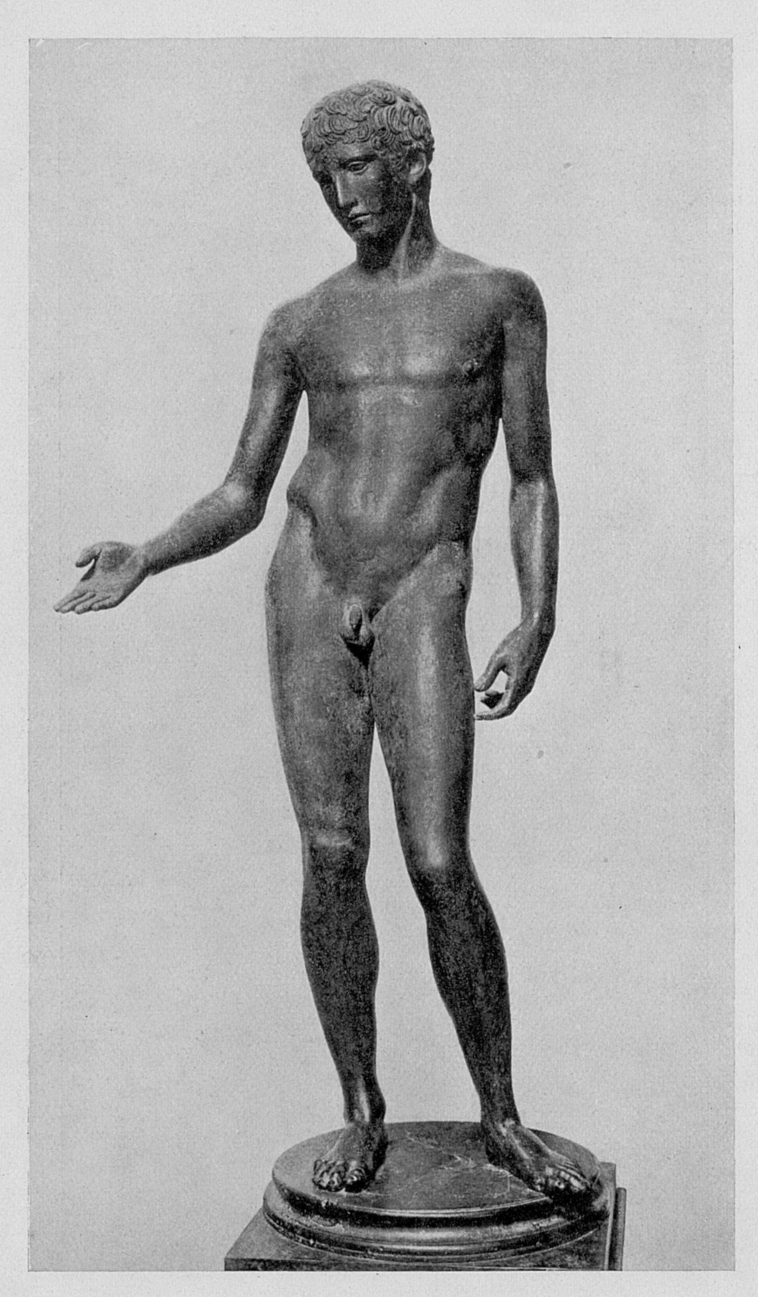


Рис. 2. Фигура юноши (бронза), т. наз. Идолино.
Флоренция. Museo Archeologico.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt. *Verlag F. Bruckmann A.-G., München*

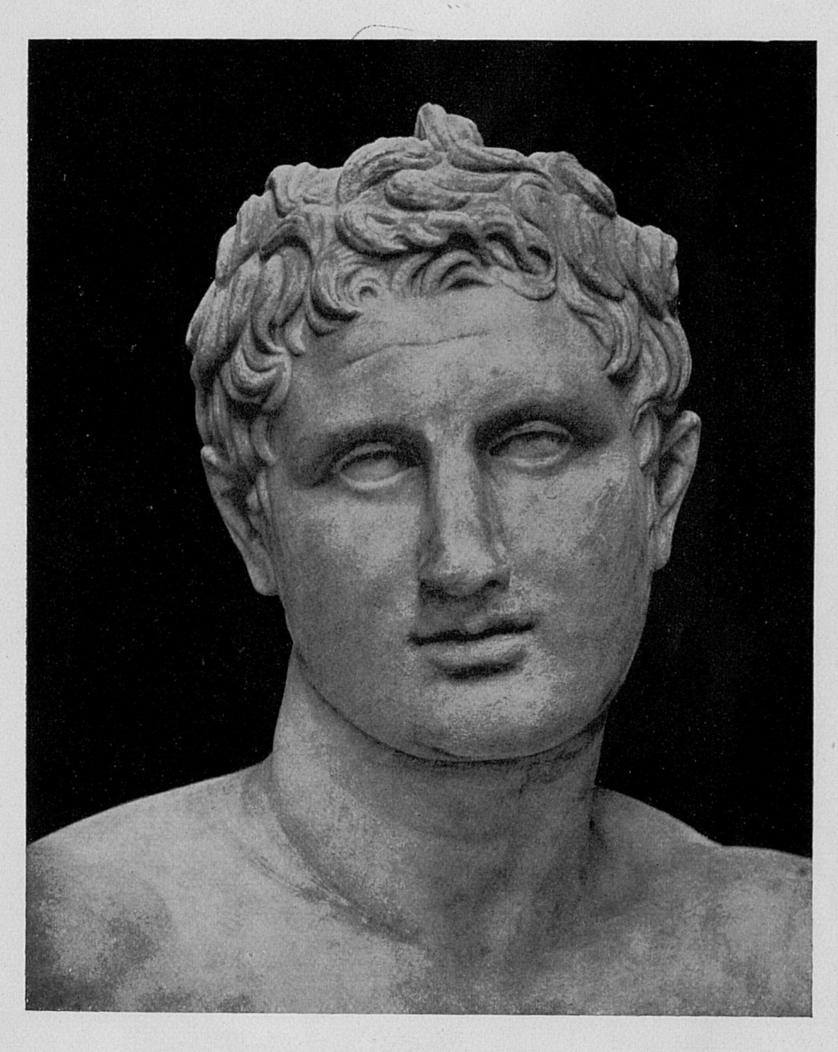


Рис. 3. Голова Апоксиомена. Рим. Ватикан.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt. *Verlag F. Bruckmann A.-G., München*

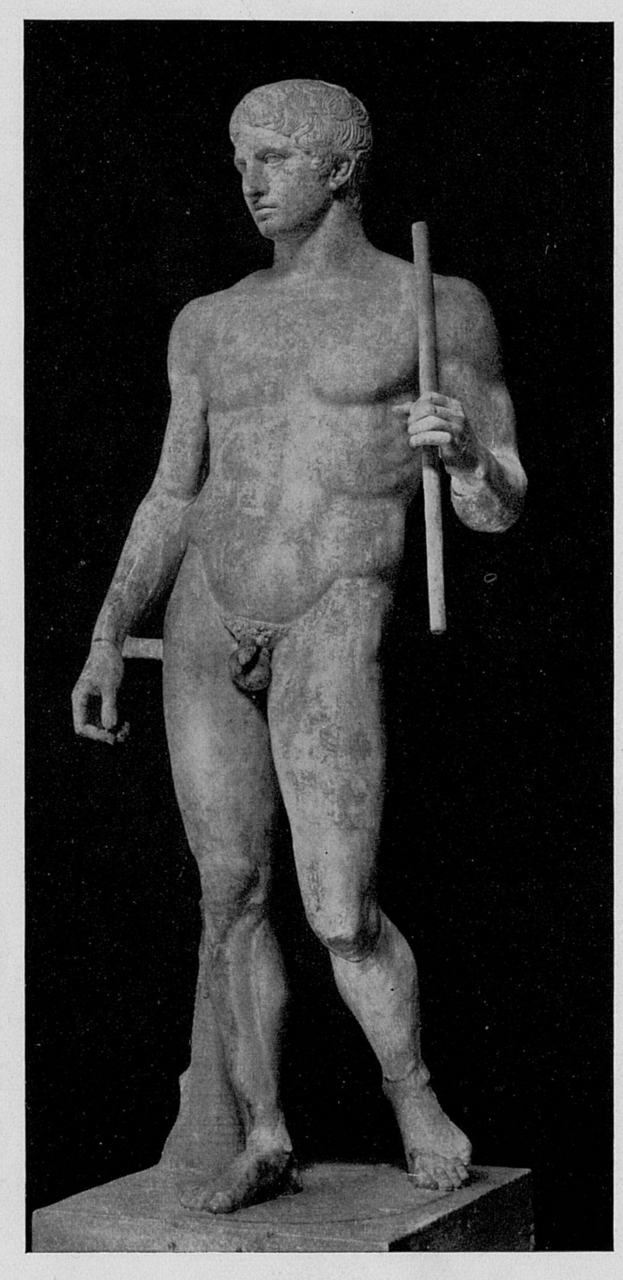


Рис. 4. Дорифор Поликлета. Неаполь.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt. *Verlag F. Bruckmann A.-G., München.*

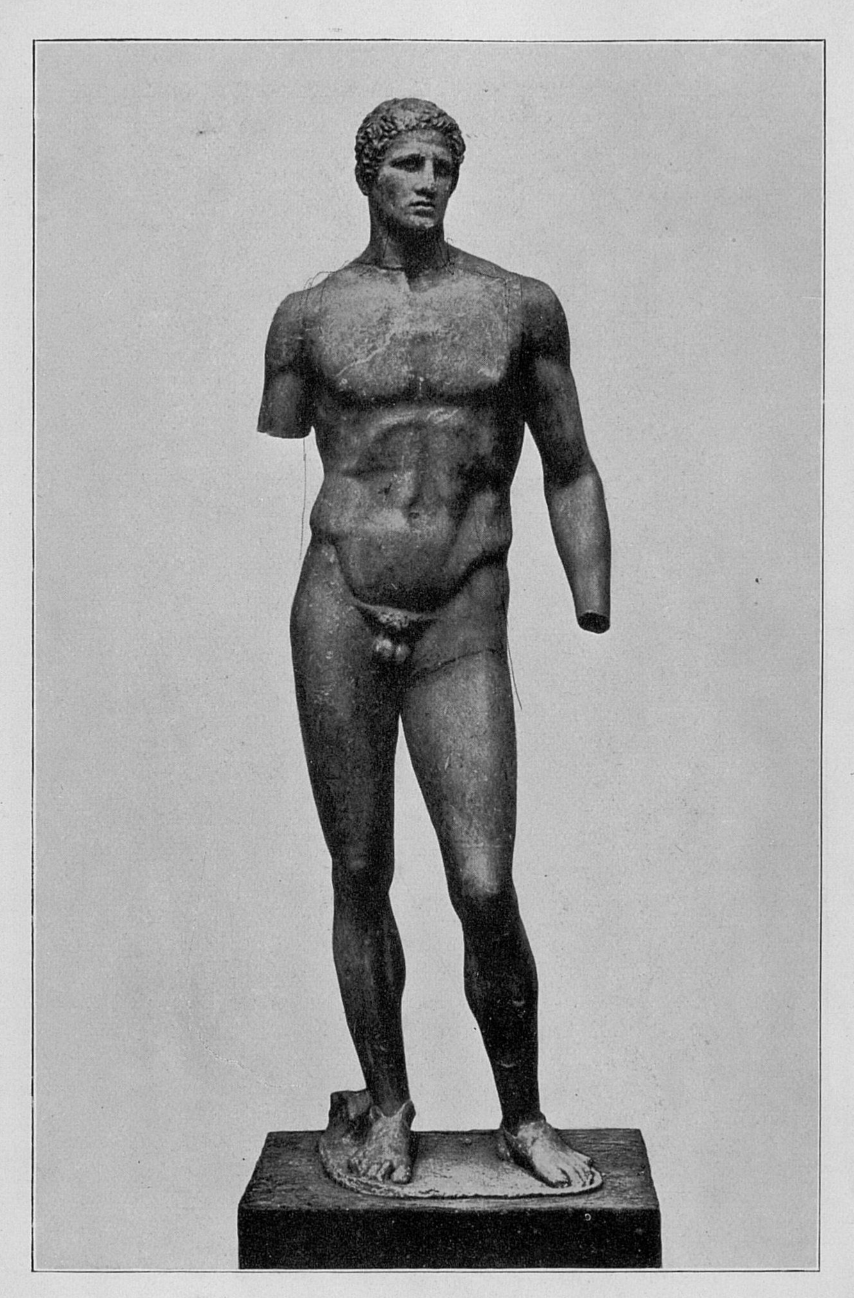


Рис. 5. Агий из Дельф.



Рис. 6. Кайрос. Эрмитаж.



Рис. 7. Эрот.

По фотогр. Г. Е. Кизерицкого

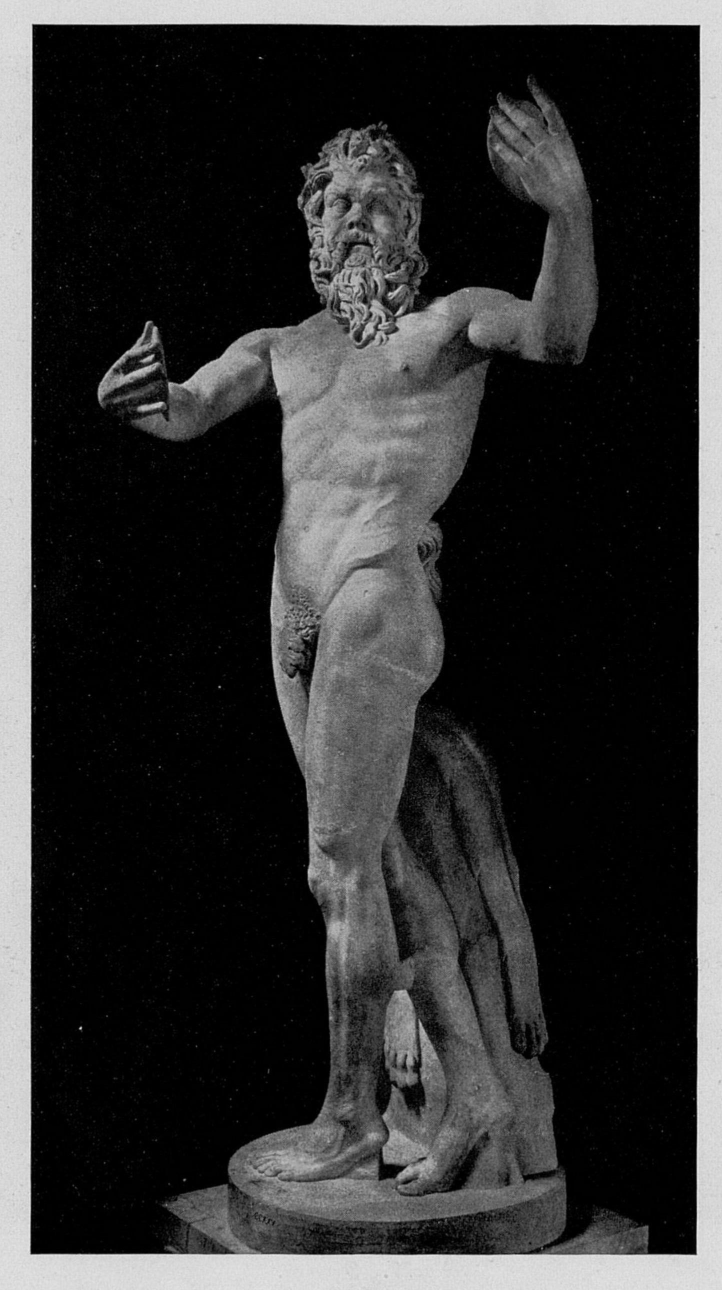


Рис. 8. Танцующий Силен. Рим. Villa Borghese.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt. *Verlag F. Bruckmann A.-G., München.*

X

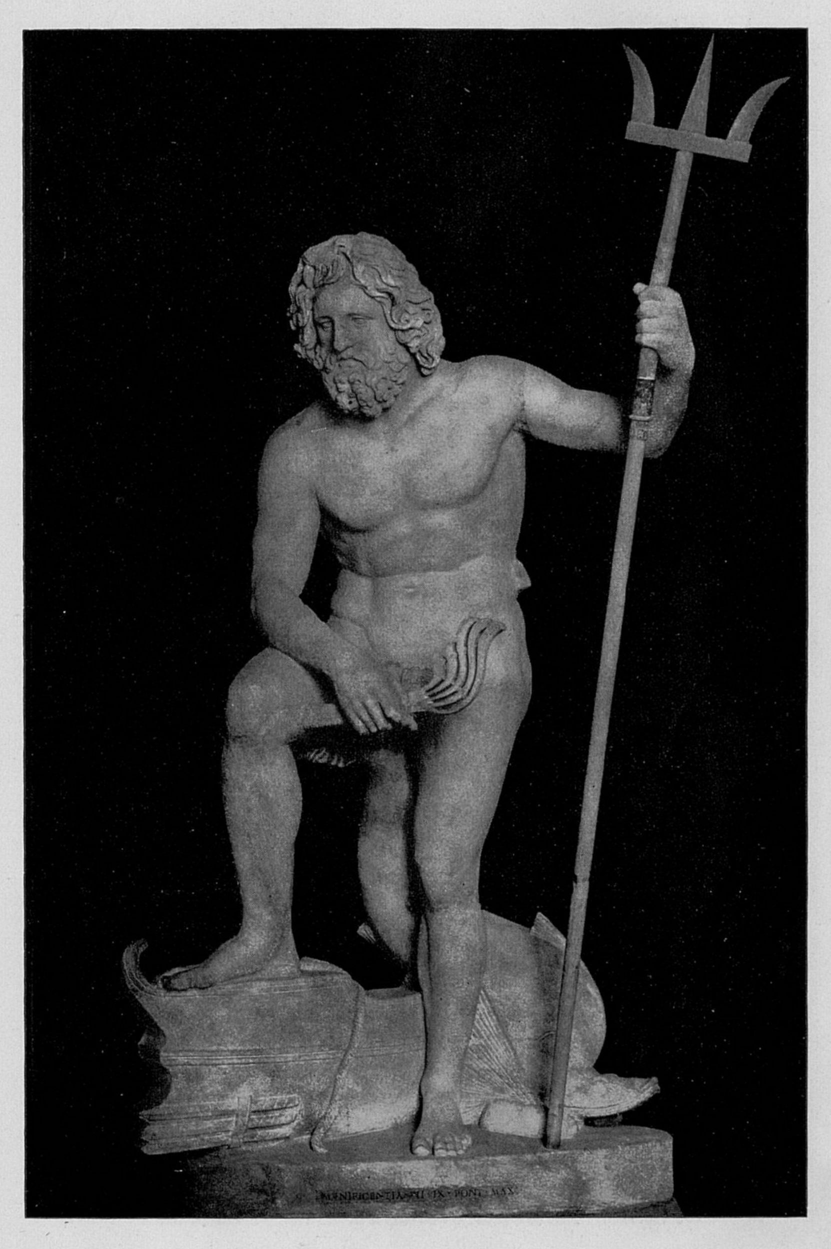


Рис. 9. Посейдон. Рим. Латеран.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt. *Verlag F. Bruckmann A.-G., München.*

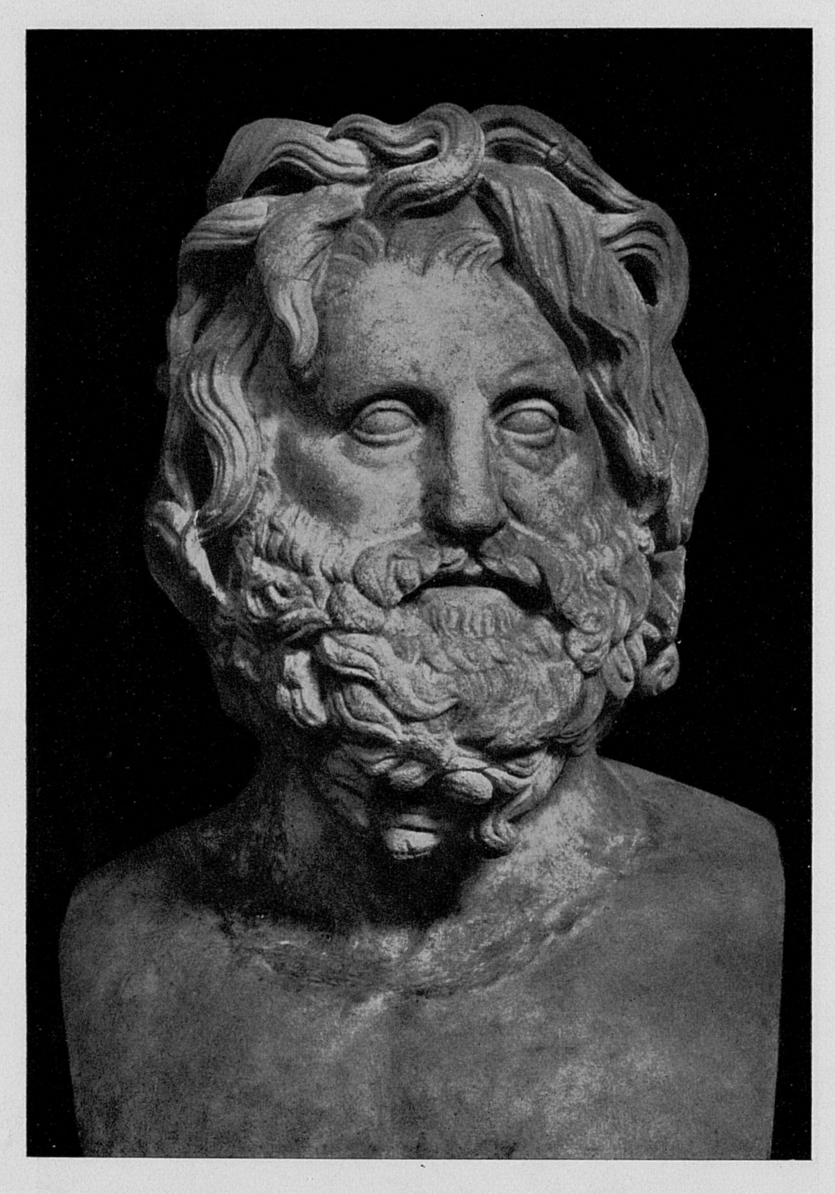


Рис. 10. Голова Посейдона. Рим. Ватикан.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt. *Verlag F. Bruckmann A.-G., München.*

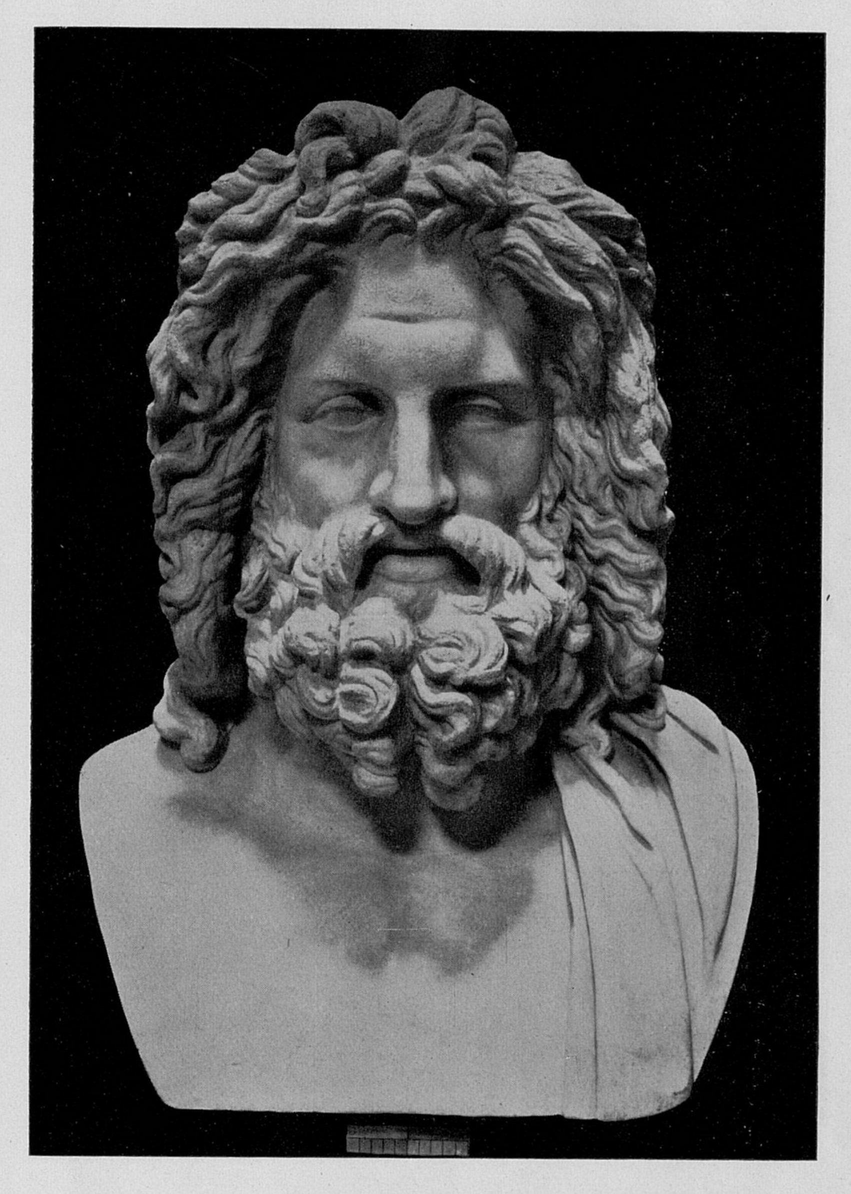


Рис. 11. Голова Зевса Отриколийского. Рим. Ватикан.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt. *Verlag F. Bruckmann A.-G., München.*

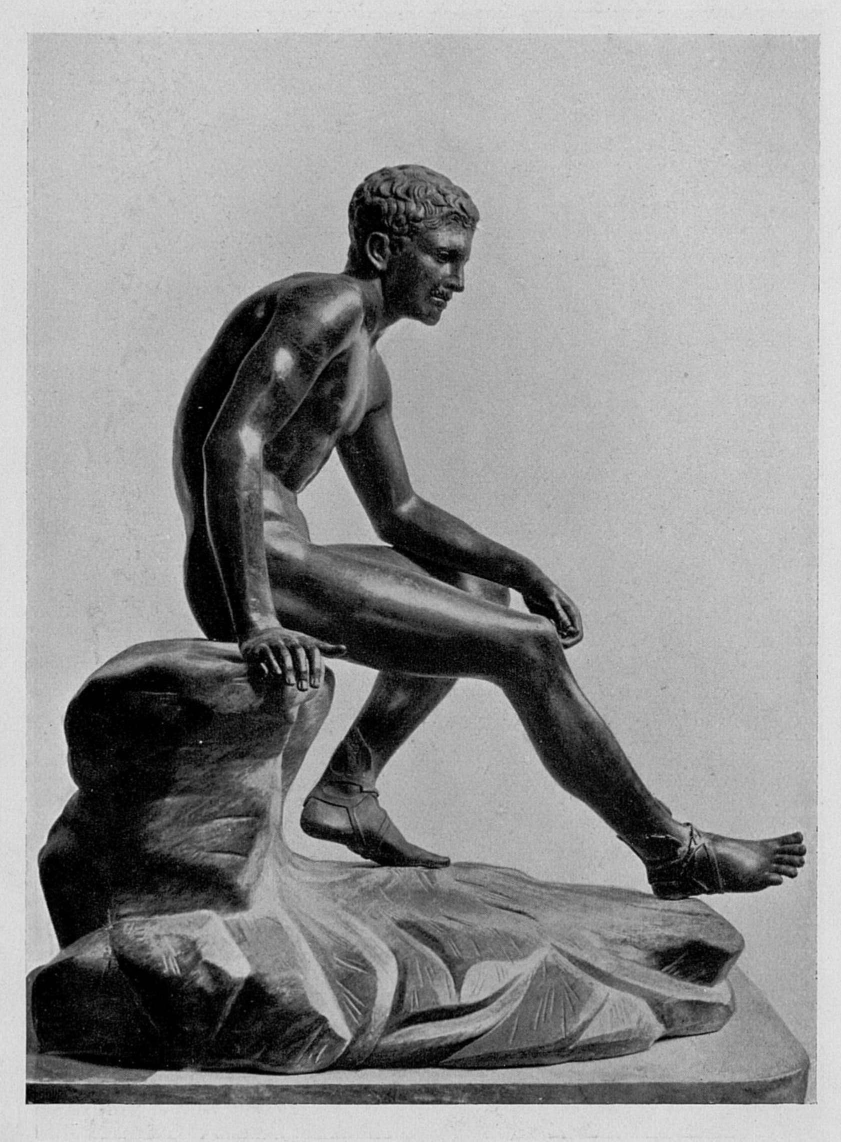


Рис. 12. Гермес (бронза). Неаполь. Museo Nazionale.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt. *Verlag F. Bruckmann A.-G., München.*

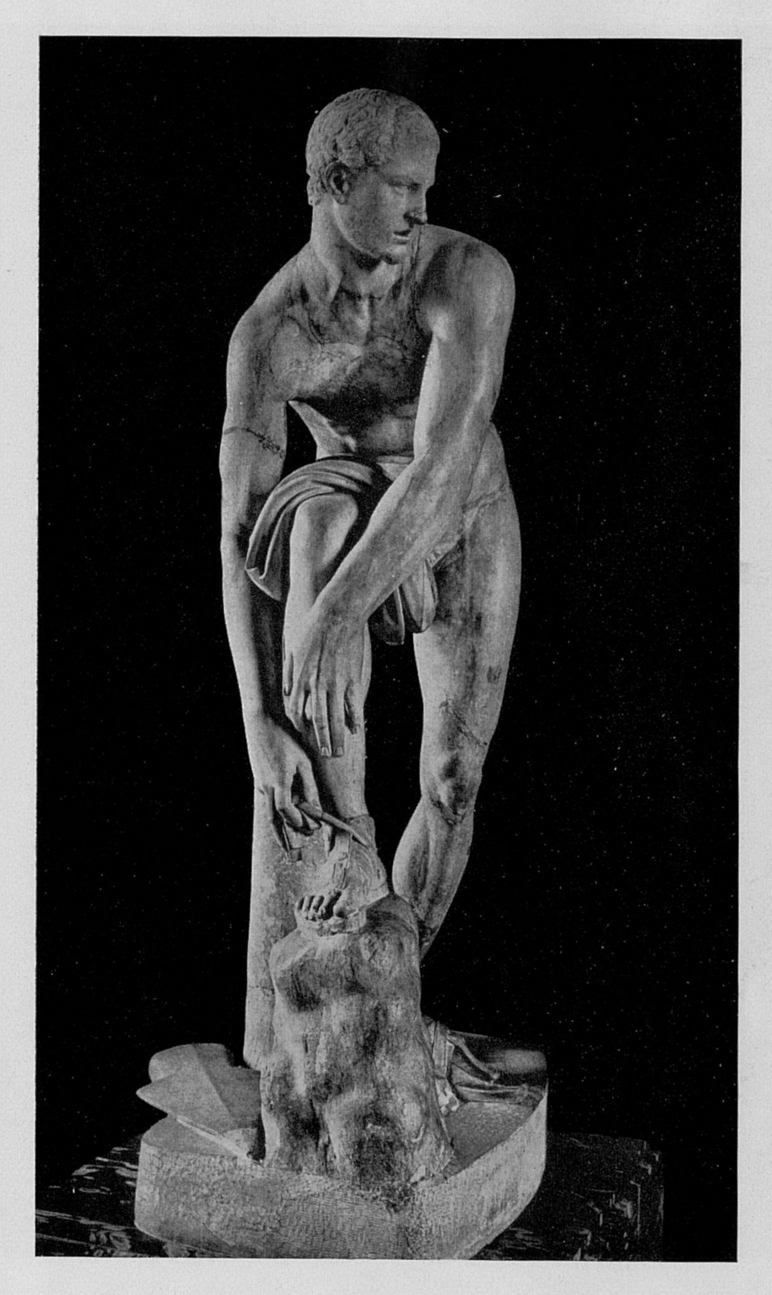


Рис. 13. Гермес, надевающий сандалии, т. наз. Иасон.
Париж. Лувр.

Из Brunn. Denkm. griech -röm. Skulpt. Verlag F. Bruckmann A.-G., München.

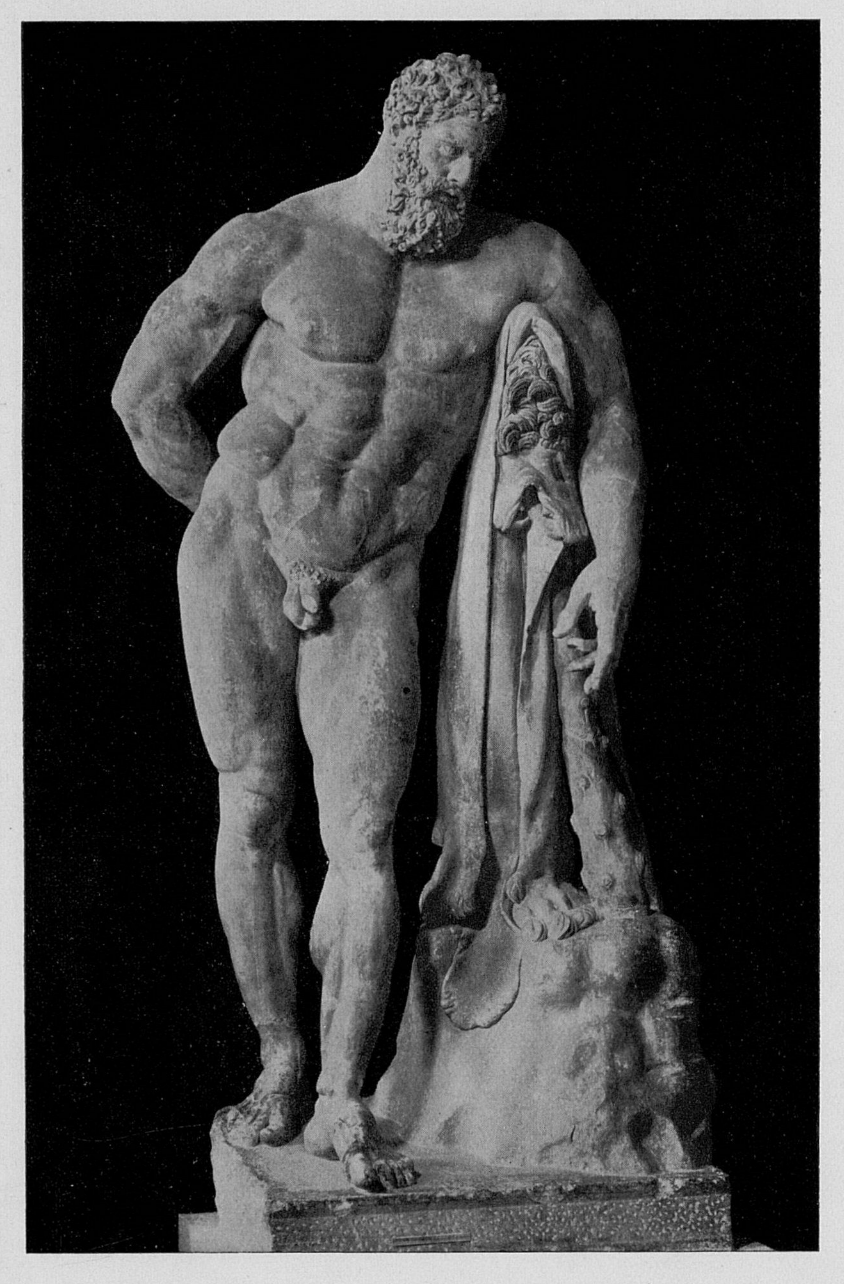


Рис. 14. Фарнезский Геракл. Неаполь. Museo Nazionale.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt. *Verlag F. Bruckmann A.-G., München.*



Рис. 15. Геракл. Париж. Лувр.

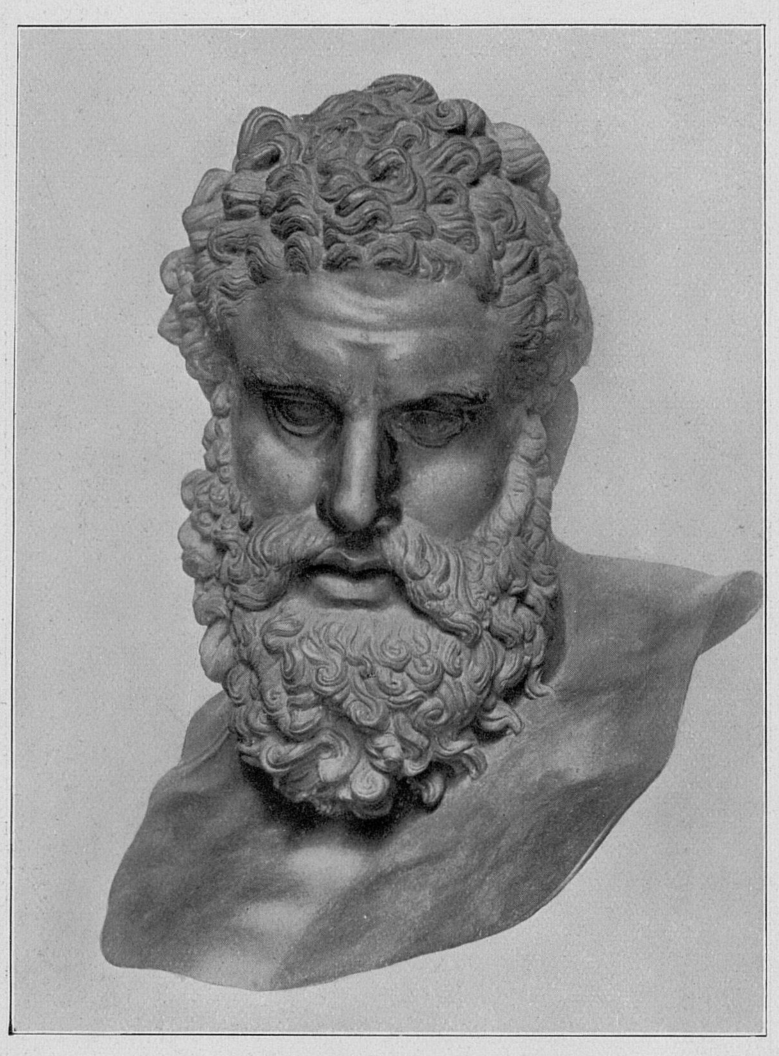


Рис. 16. Голова Геракла. Эрмитаж.

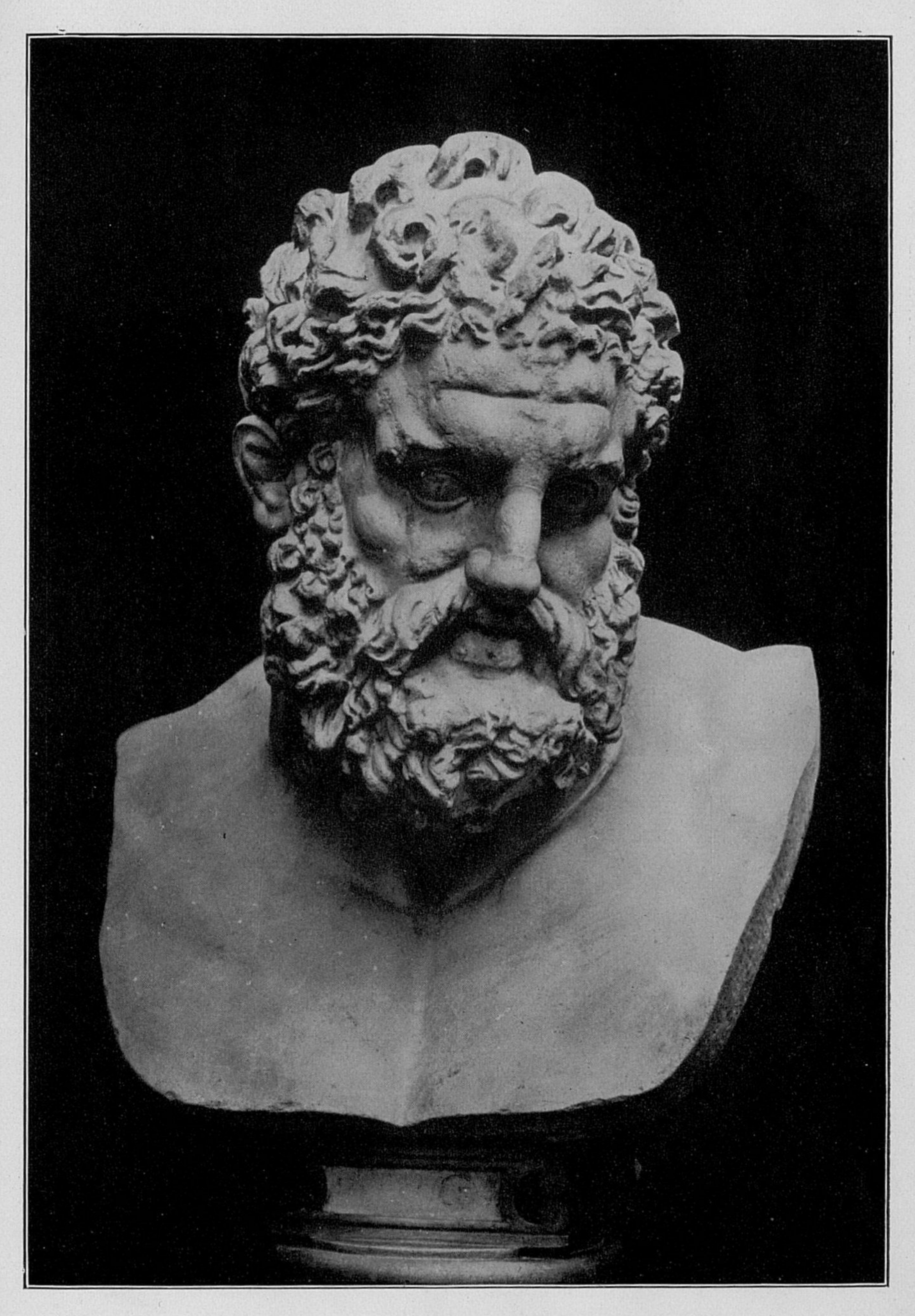


Рис. 17. Голова Геракла. Лондон. Британский Музей.

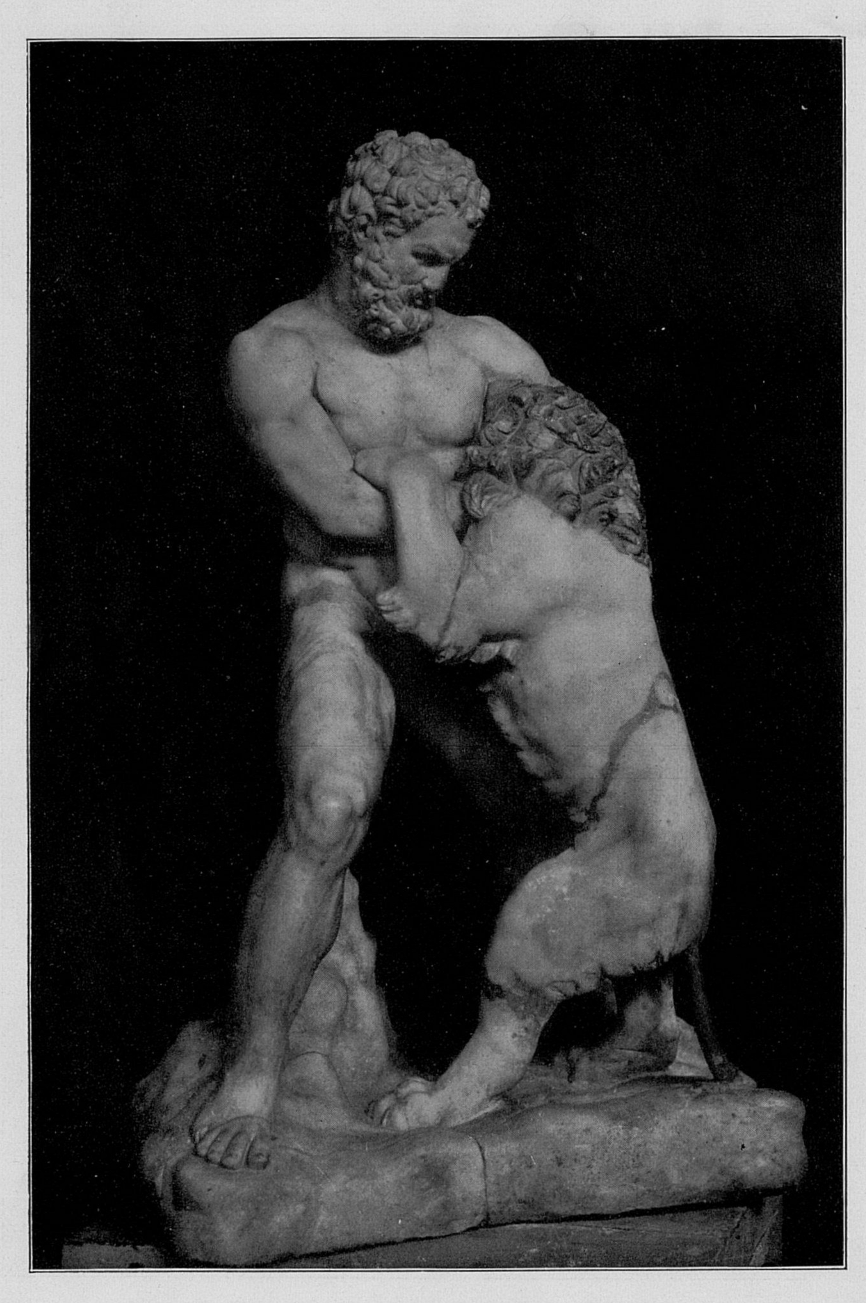


Рис. 18 Геракл, борящийся с Немейским львом.



Рис. 19. Отдыхающий Геракл. Эрмитаж.

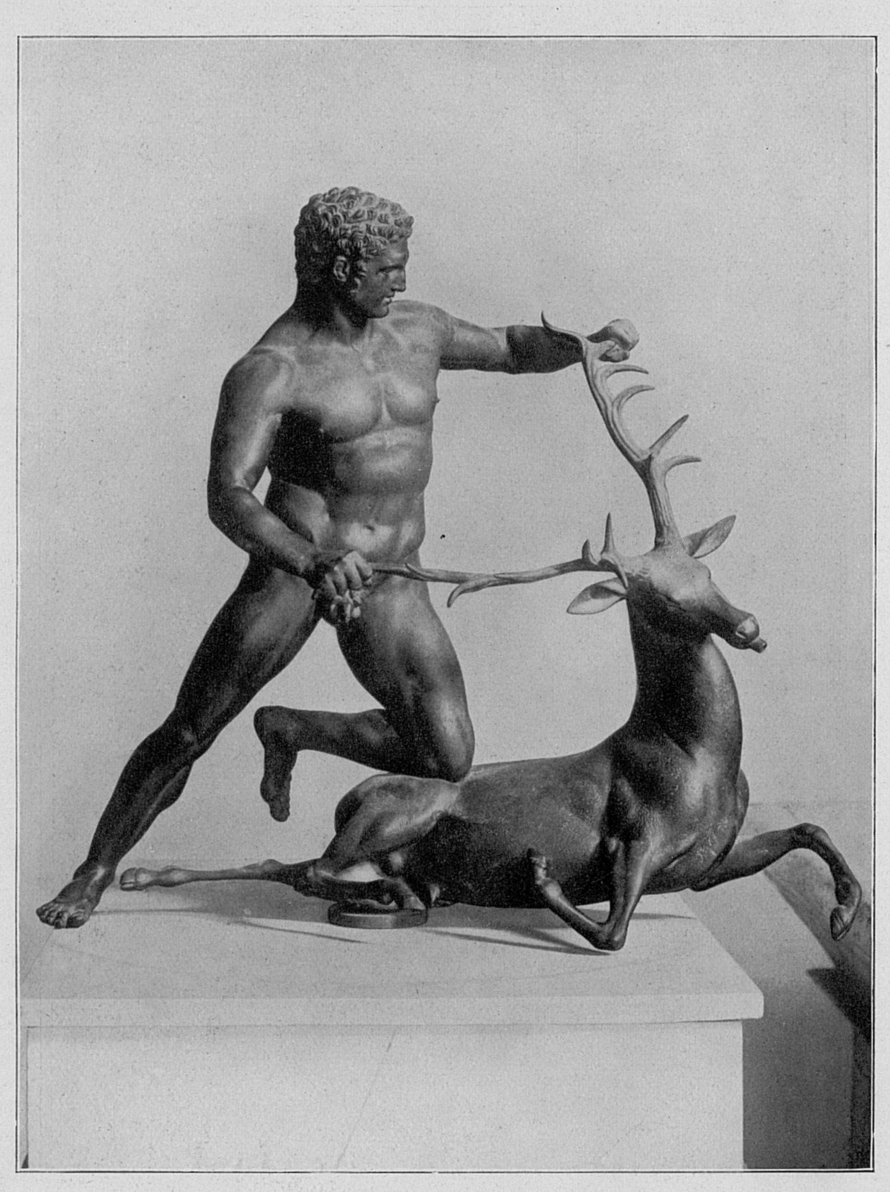


Рис. 20. Геракл с оленем (бронза). Палермо.

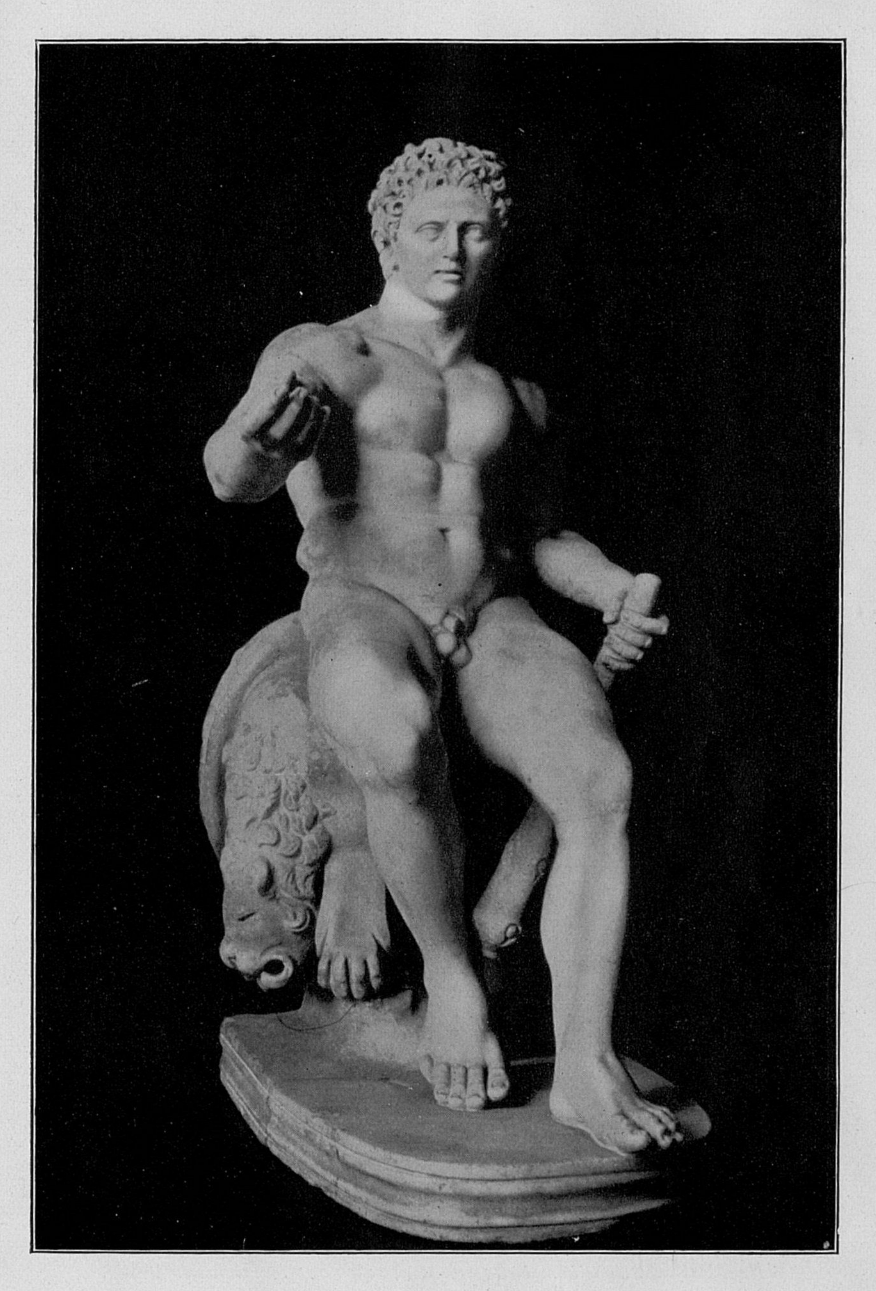


Рис. 21. Фигура пирующего Геракла. Эрмитаж.



Рис. 22. Силен с младенцем Дионисом. Париж. Лувр.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt. *Verlag F. Bruckmann A.-G., München.*

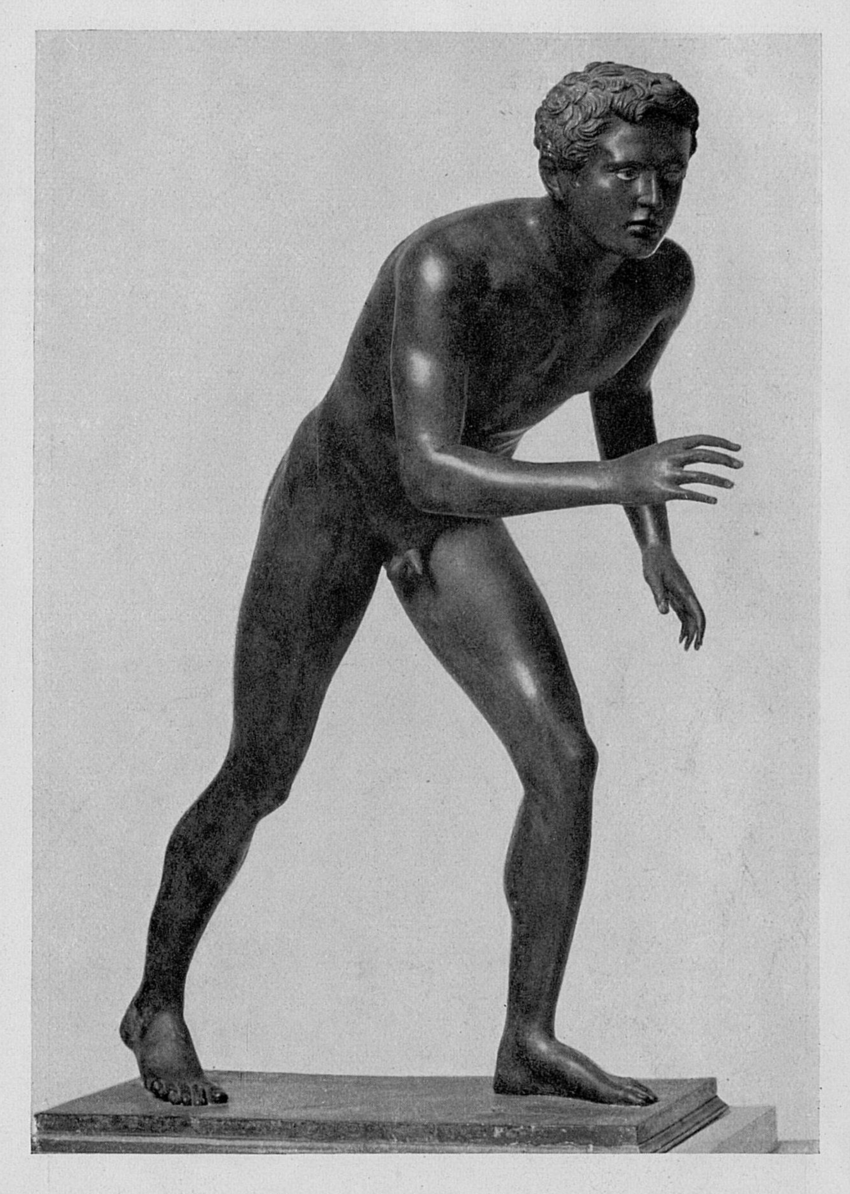


Рис. 23. *Статуя борца (бронза).* Неаполь. Museo Nazionale.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt. *Verlag F. Bruckmann A.-G., München.*

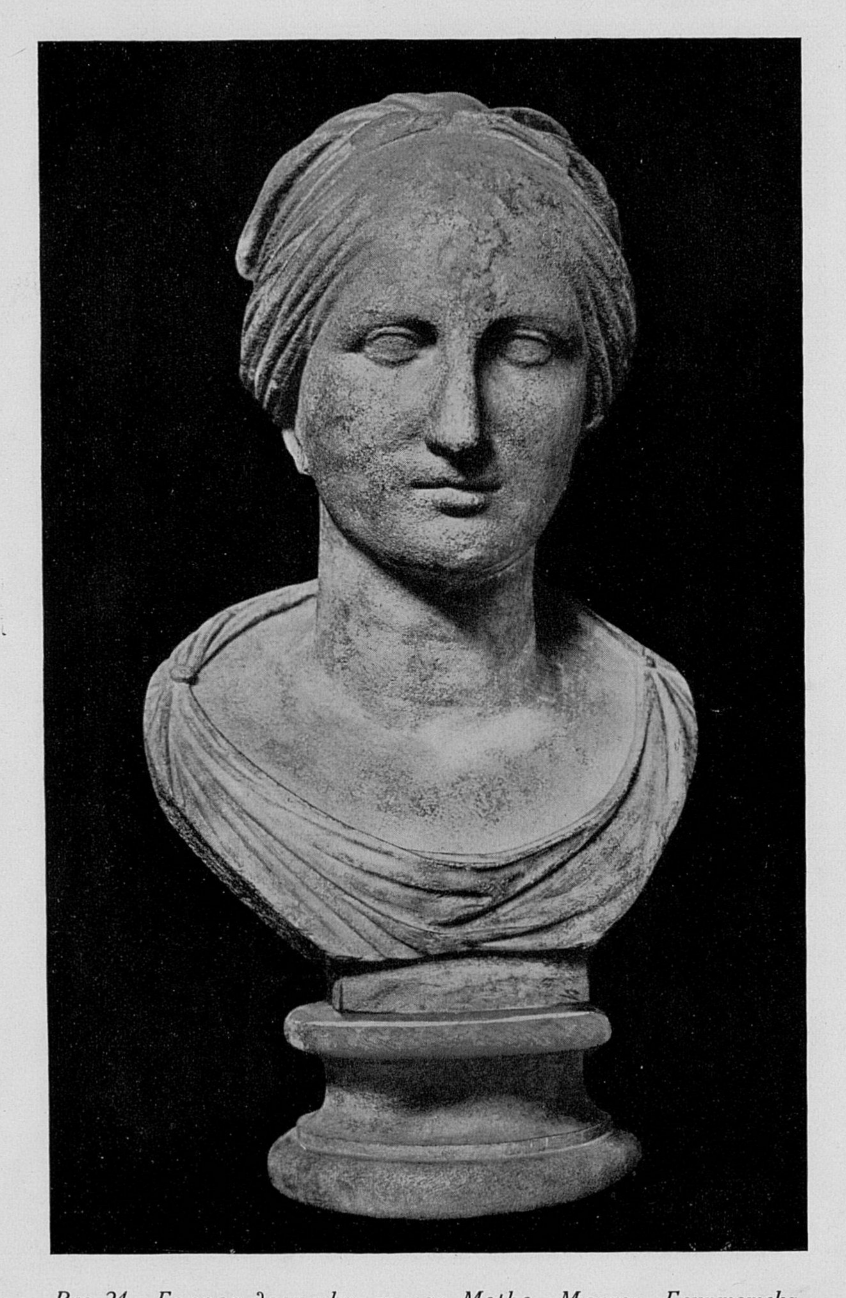


Рис. 24. Голова девушки, т. наз. Methe. Мюнхен. Глиптотека.

Из Brunn. Denkm. griech.-röm. Skulpt. *Verlag F. Bruckmann A.-G., München.*



Рис. 25. Пляшущая менада. Берлинский музей.

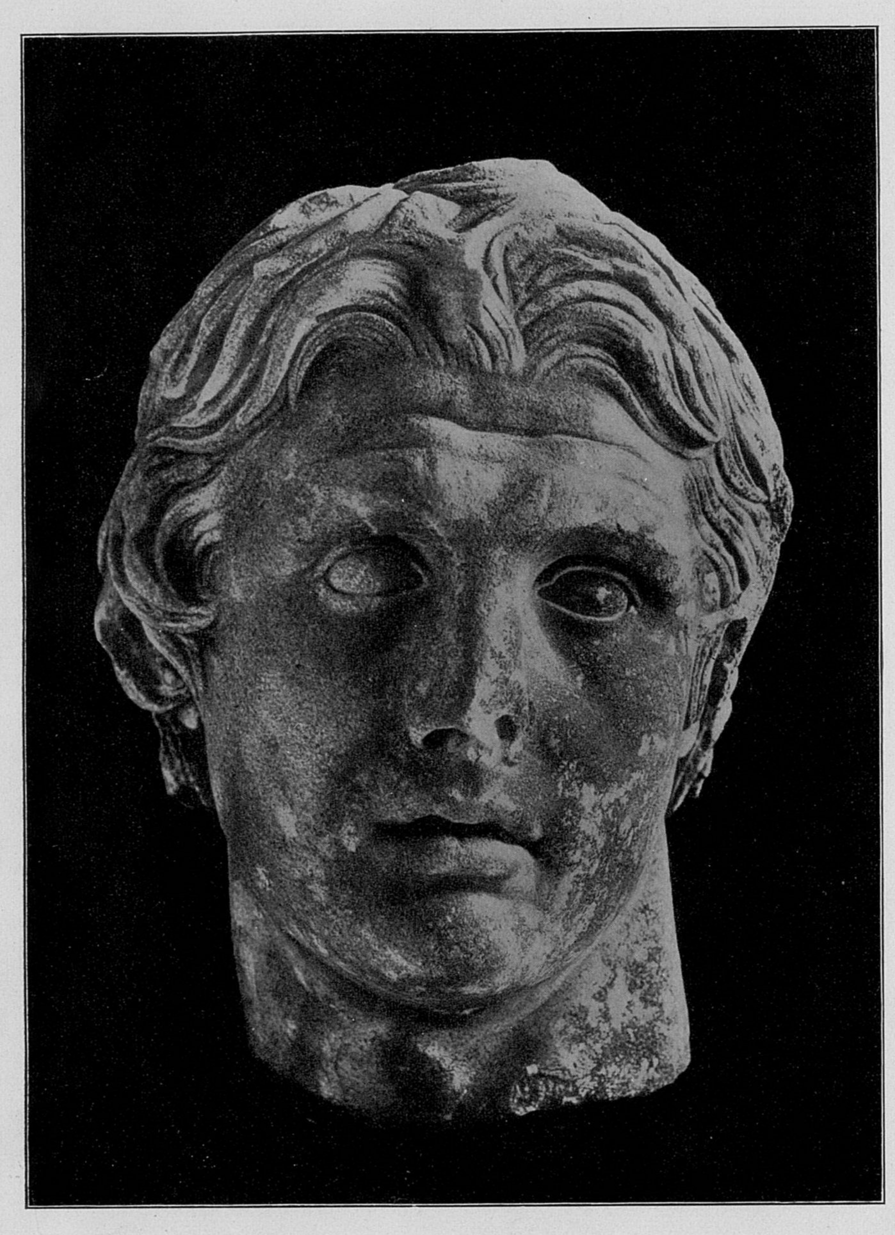


Рис. 26. Голова Александра Великого. Константинополь.

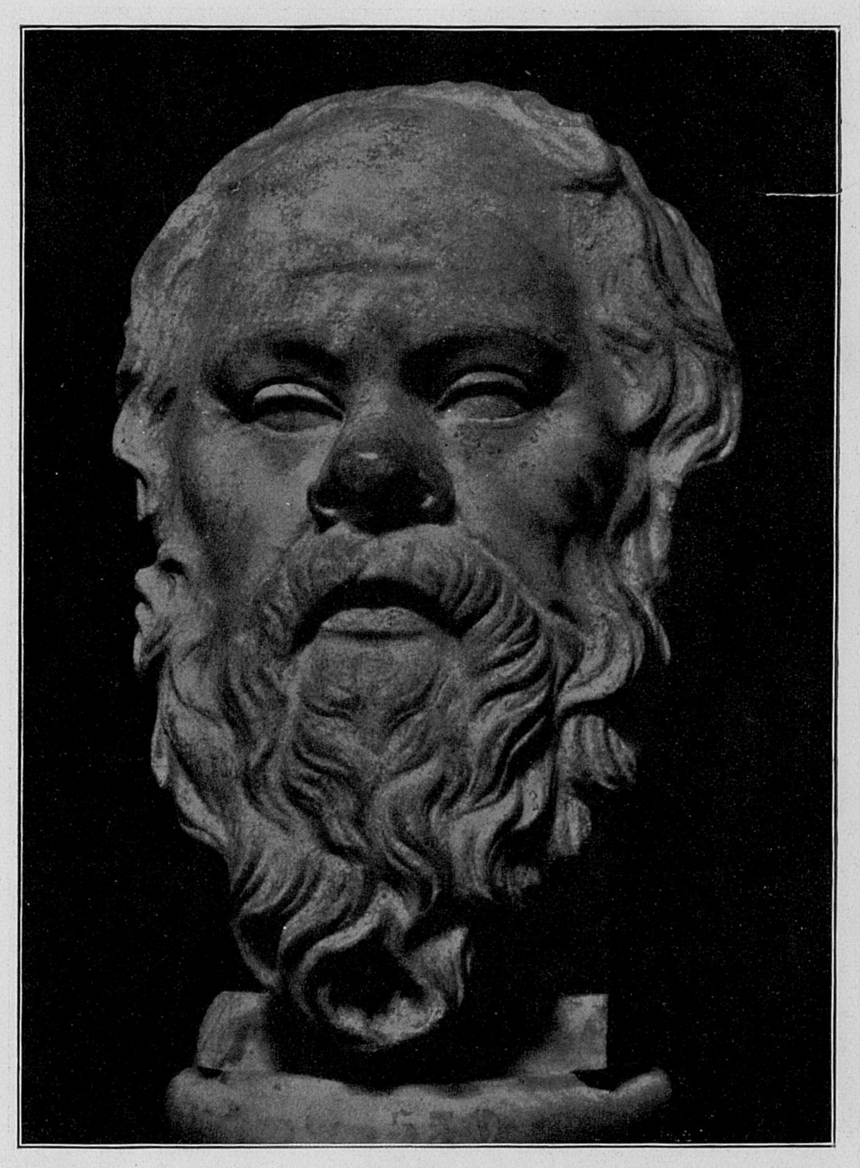


Рис. 27. Голова Сократа. Рим. Национальный Музей.

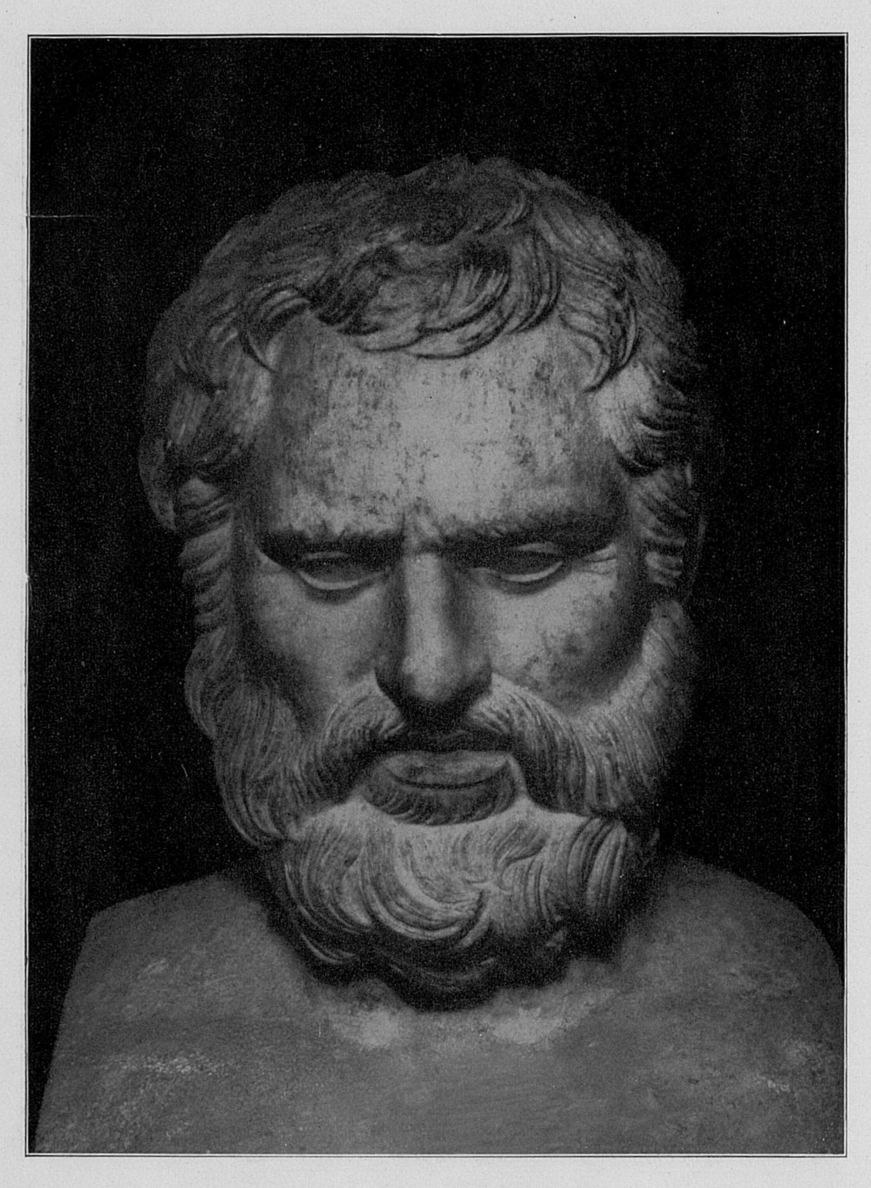


Рис. 28. Голова Биаса.

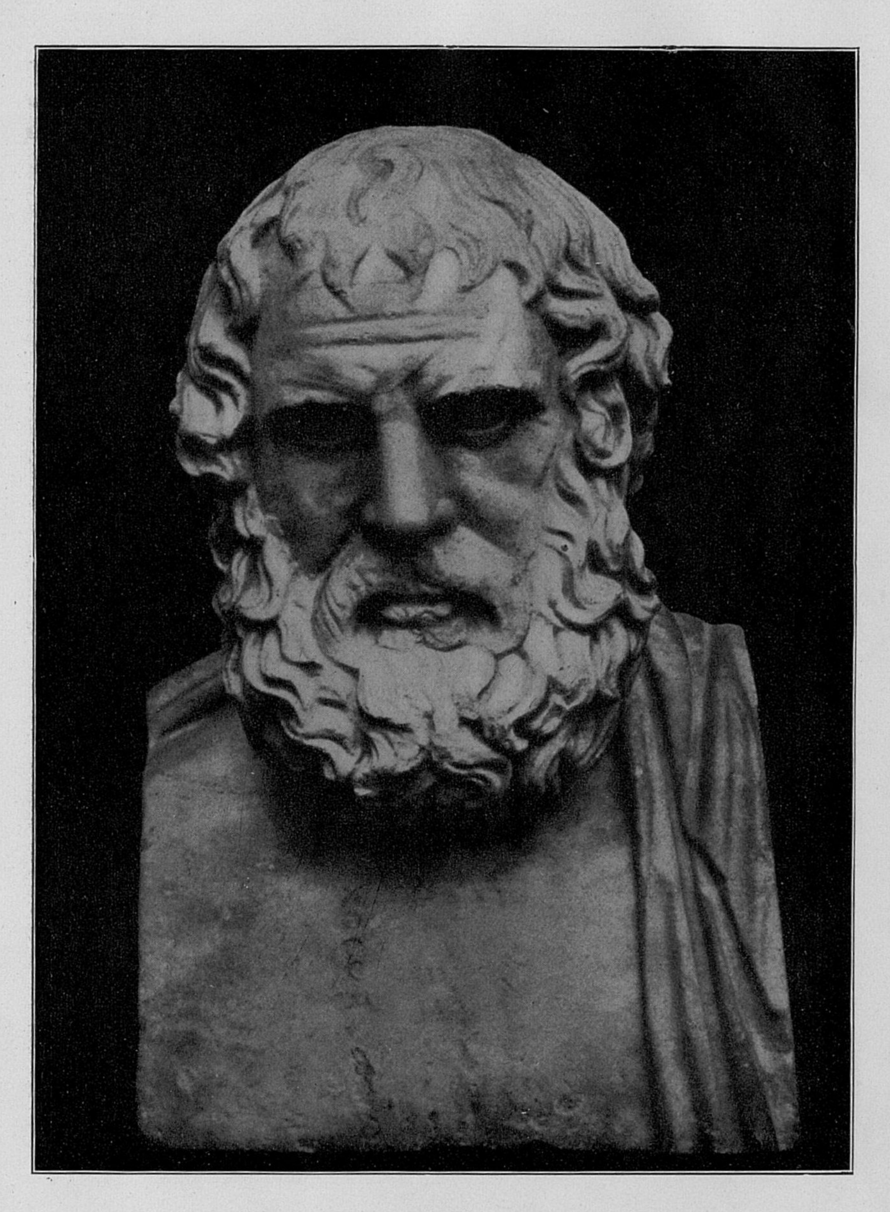


Рис. 29. Голова Эврипида. Копенгаген.

Рис. 30a. Голова бойца-атлета.

Рис. 30b. Голова бойца-атлета.

